الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى

العرب وفن المسرح

العرب وفن المسرح
الكاتب : الدكتور/ أحمد شمس الدين الحجاجى
الناشر : سما للنشر والتوزيع
الطبعة الثالثة : ٢٠٠١ - القاهرة.
لوحة الغلاف : على عفيفى
رقم الإيداع : ٥٢٩٤/ ٢٠٠١
الترقيم الدولى : 9-21-5843-977



٢٩ شارع الرشيدى-متفرع من القصر العينى - القاهرة
تليفون + فاكس : ٣٦٥٩٢٩٣
Email : aliafifi@internetegypt.com

إلى بيتا كايل

صداقة خالدة

وحبًا وتقديرًا وإجلالاً

تمهيد

يضع دارسو الأدب العربى عام ١٩٤٧ بداية التاريخ للمسرح العربى، وهى السنة التى كون فيها مارون نقاش فرقته التمثيلية فى بيروت.

وقد أصبح من الثابت لدينا أنه لم يكن لدى العرب قبل ذلك فن مسرحى، وقد شكل ذلك بالنسبة للدارسين ظاهرة تحتاج إلى تفسير، فمنهم من رأى أنها ظاهرة مرضية فى الأدب العربى. حول منطق تفكير هؤلاء الباحثين هذه الظاهرة إلى قضية وصلوا فيها إلى مجموعة من النتائج منها «أن الخلق الفنى فى الأدب العربى ناقص التكوين، وأن المخيلة الخالقة لدى العرب منعدمة وأنهم عجزوا عن رؤية الكل لأنهم وقفوا عند الجزء. وكذلك انعدام إحساسهم المأساوى بالحياة، مما جعلهم يعبرون عن المواقف الإنسانية دون تصوير إياها، ودون إدراكهم لوحدتها الكلية.

يتضح من هذه الآراء أن البحث فى موضوع المسرح والعرب تحول من دراسة للأسباب التى أدت إلى عدم وجود مسرح عربى إلى النيل من العرب أنفسهم. وحاول بعض الدارسين العرب أن يدرسوا هذه القضية لكن اهتمامهم وجه للدفاع عن العرب دون الوصول إلى الأسباب الحقيقية التى تفسرها. وهكذا تحولت هذه الظاهرة من

موضوع للدراسة إلى موضوع لإلقاء التهم أو الدفاع عن العرب وأدبهم. وفى كل ذلك لم يتبين أحد من هؤلاء الدارسين أن انعدام فن ما فى أمة لا يعنى قصورا فى هذه الأمة بقدر ما يعنى أن هذه الأمة ليست فى حاجة إلى هذا الفن. فالفن حاجة، ولم يوجد فن من الفنون فى مجتمع من المجتمعات إلا كان ذلك نابعا من حاجته إليه. ولقد ولد العرب فنونهم تبعا لحاجتهم، فوجد لديهم فن الشعر الغنائى نتيجة لهذه الحاجة، وعندما وجدت ظروف أخرى أدت إلى احتياجهم إلى فن الحكاية ولد هذا الفن.

كل فن يولد فى أمة ما يتبع فى تطوره خطًا بيانيا إلى أن يكتمل فنًا قائمًا بذاته له قواعده وقوانينه التى تحكمه. وإذا كانت عوامل خلق الشعر الروائى فى المجتمع العربى القديم قد وجدت فإن علينا أن نبحث عما إذا كانت ظروف المجتمع العربى قد سمحت بخلق فن المسرح أم لا. فإذا وجدت الظروف الملائمة لنمو هذا الفن ولم يوجد هذا الفن فإن أى حديث عن عجز العقلية العربية يكون على قدر كبير من الصواب.

وقبل أن نتحدث عن ظروف المجتمع العربى القديم فإن علينا أن نعرف طبيعة نشأة الفن المسرحى، والظروف الملائمة لنموه ثم نطبق هذا على المجتمع العربى لنرى مدى ملاءمة هذه الظروف له.

مقدمة الطبعة الثالثة

سنين طوال شغلت بمحاولة تقصى الأسباب التى أدت إلى عدم وجود فن مسرحى عند العرب. وكان مما يشغلنى هو التهم الكثيرة التى وجهت للعقلية العربية وعجزها عن الإبداع الخلاق. وفى دراستى عن النقد المسرحى فى مصر منذ ١٨٧٦ - ١٩٢٣ والتى انتهيت منها فى ٢١ فبراير سنة ١٩٦٥ تكشفت لى أشياء كثيرة تحتاج إلى بحث وتحقيق؛ فقد كان كثير من النقاد الذين كتبوا عن المسرح لا يعرفون حرفيته ولا أصوله الفنية كما عرفها نقاد الغرب وفنانوه، فكانت كتاباتهم مستبطنين أحاسيسهم مسترشدين بتراثهم الشعبى وتراث النقد العربى القديم، وأثناء البحث كان السؤال يلح على ولم أجد إجابة ترضينى وتابعت معظم ما كتب فى الموضوع.

ولم أقتنع بما كتب. واستمرت محاولاتى بعد ذلك للوصول إلى إجابة مقنعة حتى ذهبت إلى كوريا فى يونيو سنة ١٩٦٨ لأقوم بتدريس اللغة العربية فى إحدى جامعاتها. وهناك عايشت معتقدات الكوريين

وأساطيرهم الأولية واحتفالاتهم بأعيادهم، وفوق جبال كوريا. كان أصحاب عقيدة الشامان يمارسون طقوسهم الدينية التى يمكن أن تعاش دينيا كما يمكن تعاش وتمتع فنا من فنون الفرجة التمثيلية العالية الأداء.

وهنا بدا لى شئ واضح جدا أن هذه الأساطير والأداء التمثيلى المرتبط بها لم تعرفه العرب قبل الإسلام. والمقارنة البسيطة والعميقة كذلك تكشف أن الواقع الأسطورى المرتبط بجغرافية المكان هو المميز للشعائر، وهو الموجه لها فنا من فنون الفرجة. فأدركت أن للصحراء أساطيرها وأن للسهل أساطيره المختلفة عن أساطير مناطق الجبال. وأدركت حل مشكلتى وأخذت أصرخ فوق قمة تل وطقوس الشامان فى حمياها، وجدتها ... وجدتها. تلك الصرخة القديمة التى صرخها أرشيميدس. لقد عرفت إجابة السؤال، لماذا لم يوجد عند العرب فن المسرح ... إن مفتاح الحل هو الأسطورة. فلكل أسطورة عالمها الخاص، وواقعها الذى يتولد من المكان والزمان ويرتبط بهما؛ ومن ثم فهو يولد عالما من الفن وعالما من الخلق. والأسطورة ليست المبالغة أو المحال والكذب، إنها لا ترتبط بكل ذلك إنها عقيدة عند أصحابها دين لا يتطرق إليه

الشك. لها كل خصائص الدين الذى نعرفه. إنها تحل مشكلة الإنسان فى التكوين، والوجود، والمصير، وتحدد له سلوكه وشعائره. فأسطورة الجماعة هى المشكّلة للشعيرة التى يمكن أن تكون بداية للتمثيل. والشعيرة التى يمكن أن تكون بداية للمسرح هى المجسدة لإعادة قصة الإله والمرتبطة بإله الخصب المقتول الذى يعود للحياة مثل أسطورة أوزوريس فى مصر القديمة واسطورة باكوس عند اليونان، وتتحول الشعيرة الأسطورية التمثيلية فى ظل الحركة وحركة المجتمع نحوها إلى مسرح بناء على حاجة الجماعة، وكان أن سجلت هذا البحث فى كوريا وكان على أن اختبر ما كتبت؛ فقمت بتدريسه حين عدت إلى مصر الحبيبة سنة ١٩٦٨ على طلبة المعهد العالى للفنون المسرحية، ١٩٧٠ - ١٩٧١ وقراته الدكتورة سهير القلماوى - رحمها الله - الكتيب فأخذت الفصل الأول ونشرته فى صحيفة الفنون التى كانت ترأس تحريرها بعنوان «لماذا لم يعرف العرب الفن المسرحى «وفوجئت بما صنعت، وفوجئت أكثر حين قرأت مقالة للشاعر العظيم صلاح عبد الصبور فى صدر الصحيفة ينوه بهذا البحث.

وارسلته إلى المسئول عن تحرير سلسلة المكتبة

الثقافية ثم تركت مصر لأدرس فى أمريكا، وعدت فى إحدى إجازاتى سنة ١٩٧٥ لأجد المسئول عن السلسلة يرسل لى لطبع البحث. وهنا ترددت فى طبعه، لقد خشيت أن يكون الكتاب على مستوى التقديم لجمهور القراء، وذهبت إلى أستاذى الدكتور عبد العزيز الأهوانى لزيارته وأخبرته بخوفى فتبسم رحمة الله، وقال لى هب أننى قارئ عادى وأنا أقول لك إنه أعجبنى - اطبع الكتاب.

كان ما دفعنى للخوف هو أنى فى غمرة هذا الاكتشاف وجدتنى أقسم الأدب العربى بعيدا عن التقسيم السياسى إلى أربعة عصور، عصر الغناء وعصر القص وعصر السيرة وعصر المسرح وهو العصر الحديث المرتبط بالديمقراطية. فالمسرح لا يولد إلا فى الديمقراطية أو الرغبة فيها.

وبعد مرور أكثر من ثلاثين عاما أشعر بأن هناك غلطة قد ارتكبتها مما رأيته يحدث فى مجتمعنا وواقعنا، إن كلمة عصر الديمقراطية وعصر المسرح كبيرة على أن يسمى بها هذا العصر منذ ١٨٠٥ - حتى بداية القرن الواحد والعشرين، وإنما الأجدر أن يسمى عصر التمهيد للديمقراطية وللمسرح أيضا .

١٠ / ٣ / ٢٠٠١ م

الفصل الأول

المسرح والعصر الجاهلى

هناك طريقان يؤديان لظهور فن ما فى أمة ما.

الطريق الأول هو طريق النمو الذاتى لهذا الفن داخل الأمة نفسها كما حدث لفن الشعر الغنائى العربى، وكما حدث ايضًا لفن المسرح اليونانى.

والطريق الثانى هو طريق الانتقال؛ فإن الفنون نتاج إنسانى قد ينتقل من أمة إلى أمة ومن مكان إلى مكان، ولكن ليس عن طريق النقل الحرفى المباشر، وإنما عن طريق الانتقال المستجاب له داخل الأمة الناقلة. فلكى ينتقل فن من الفنون إلى امة من الأمم فإننا نرى أن جميع ظروفها تكون مهيأة لتقبل هذا الفن مستجيبة له متأثرة به تضع فيه سماتها ومكوناتها فيكون هذا الفن جزءًا من إبداعها الفنى. والانتقال على هذا النحو هو تخط لعمليات نمو معقدة للفن. فإذا تصورنا خطًا بيانيًا لنمو فن من الفنون يمر فى خمس درجات مثلا من التطور فإن عملية انتقال فن من الفنون فى أمة تسمح ظروفها لتقبل هذا الفن تقرب المسافات. فيمكن أن تتخطى ثلاث درجات لتقف فى الخط البيانى على درجتين فقط : الأولى هى التجربة والبلورة، والثانية هى تأصيل هذا الفن فى جميع إطاراته إنتاجًا وتلقيًا.

وإذا حاولنا أن نتتبع عملية النمو الذاتى لفن المسرح فى بلد كمصر أو بلد كاليونان فإن أول شئ يسترعى أنظارنا أن المسرح يولد فى جو طقوس داخل إطار الشعيرة الدينية وينمو داخل جدران الأسطورة، وهذه فى الحقيقة عملية معقدة تحتاج إلى تفسير.

فالمسرح ولد فى إطار الشعيرة حينما كان الكهنة يتصورون أن لبعض الألفاظ قوة خاصة فى التأثير على قوى الطبيعة، سواء أكانت هذه الألفاظ ذات دلالات لغوية أم كانت مجرد أصوات تقلد أصواتا للطبيعة واعتقدوا أن فيها القدرة على إسقاط المطر، وإنبات القمح، أو طرد الأرواح الشريرة، أو جلب الحظ وتجنب سوءته أو حماية الفرد أو الجماعة من أعدائها. وكانت هذه الألفاظ تؤدئ بشكل فردى أو جماعى. وبمرور الزمن أصبح لهذه الطقوس رجالها المتخصصون فى أدائها، وأوقاتها التى تؤدى فيها. وكان هؤلاء الرجال المتخصصون لها وهم من نسميهم بالكهنة يقومون بترديد هذه الأصوات، ولكن فى مواسم الأعياد كانت الجماعة كلها أو معظمها تشترك فى هذا الترديد ثم تخصص لها جماعة بعينهم للقيام به، كان ذلك بداية نشأة الكورس، ثم أصبح لهذه المجموعة المرددة طقوس خاصة بها، عند أدائها لوظيفتها فكانت تغطى

وجهها باقنعة خاصة بها، وكان لها زيها الخاص بهذه المناسبة. ومن هنا نشأ فن الممثل المسرحى .

ولم يكن تطور الشعيرة قد أبرز فن الممثل وحده ولكنه أيضا خلق الحكاية التى تفسر ظاهرة من ظواهر الطبيعة، بما نسميه حكاية الأسطورة. وحين وجدت هذه الحكاية أخذ فن الممثل يرتقى نحو إبراز فن المسرح. فقد قلدت طائفة العبدة حكاية الأبطال الآلهة محاولة اكتساب رضائهم. ومن هذا الطريق نشأت فى مصر مسرحية أوزريس اقدم المسرحيات الإنسانية المعروفة لدينا .

وقد بدأ أداء هذه المسرحية بواسطة طائفة العبدة ثم انتهى الأمر إلى ان تحترفه هيئة خاصة من خدام المعبد. ولم يمنع هذا من اشتراك بعض جمهور العبدة فى الأداء كنوع من التبرك عن طريق اداء قصة هذا الإله الشهيد.

وهذه المسرحية لم تنسلخ عن المعبد لتصبح فنا قائما بذاته وذلك لظروف حضارية خاصة بمصر القديمة، فإن حضارة مصر القديمة بعد اكتمالها لم تتخط هذا وإنما عاشت فى بركة مغلقة فأسنت.

وفى بلاد اليونان نمت حول أسطورة ديونيسيوس إله الخصب اليونانى أولى المحاولات التمثيلية اليونانية. وإذا

أردنا الحقيقة فإننا نجد أن عملية النمو المسرحى المنسلخة عن الأسطورة لم تنشأ حول فكرة الإله أى إله وإنما نشأت حول أسطورة إله الخصب.

وتم انسلاخ المسرح عن المعبد فى بلاد اليونان لا لأفضلية ذهنية أو عقلية، ولكن لأن حضارة اليونان استمدت من حضارة مصر القديمة وتخطت جمودها إلى حركة أخرى مبنية أساسا على حركة سابقة لها، ومن هنا يمكن القول بأن الفكر البشرى وحدة قائمة مستقلة بذاتها. فقد أدى المصريون دورا للمسرح يمكن أن نسميه دور ولادة المسرح العالمى ثم أتم الإغريق هذا الدور بما يمكن أن نسميه الدور الاجتماعى لنشأة المسرح وقد اكتمل المسرح فى بلاد اليونان لأنه فضلا عن وجود الشعيرة المرتبطة بإله الخصب وجدت لديهم مادة أسطورية متكاملة فى فن عظيم وهو فن الملحمة فقد ساهمت الهوميريات لا فى تطور المسرح اليونانى فحسب وإنما أيضا فى سرعة اكتماله إذا قيس ذلك بمصر القديمة.

ومن ذلك يتضح لنا أن الأساس لنمو فن المسرح نموا داخليا فى أمة من الأمم إنما يتم عن طريق شعيرة دينية مرتبطة إلى حد كبير بإله خصب وأسطورته المحكية المرتبطة به تلقى أضواء على الشعيرة وتنمى فكرة البطل التى هى

اساس العمل المسرحى.

وإذا أردنا أن نطبق هذا على المجتمع العربى قبل الإسلام فإننا لا نجد أنفسنا امام وحدة عقائدية تجمع العرب .. بل أمام مجموعات شتى من الأديان والعقائد يمكن تصنيفها إلى خمس وحدات هامة:

اليهودية - والمسيحية - والمجوسية - والوثنية - والحنيفية.

وإذا نظرنا إلى الأديان الثلاثة الأولى وهى اليهودية والمسيحية والمجوسية فإننا نجدها دخيلة على الجزيرة العربية ، فقد اعتنق بعض أهل اليمن اليهودية ولكنها لم تتاصل لتصبح عقيدة عامة الناس.

وكان معظم اليهود من الوافدين على الجزيرة ولم يكونوا من العرب الأصلاء كما كان يهود الحجاز أيضا من اليهود الذين استوطنوا فى واحات الحجاز مثل يثرب وخيبر وتيماء ووادى القرى.

وانتشرت المسيحية فى شمال الجزيرة الغربى والشرقى وقد اعتنقت بعض القبائل العربية المسيحية، مثل قبائل الغساسنة والمناذرة وتغلب. وتمت عملية تنصير بعض القبائل بقوة دفع تبشيرية هائلة. تمت بواسطة الضغط السياسى والحربى والاقتصادى. ولكن هذه القبائل التى دان

جمهورها بالمسيحية لم تلتزم بها مثلا اخلاقية ... وإنما كانت عملية اسمية عند معظمهم، فقد ظل العربى محتفظا بتقاليده ومعتقداته الدينية المترسبة فى وجدانه... وكانت قبلته دائما مكة ورب مكة، يتضح ذلك من قلة المخلفات العقائدية التى تركتها المسيحية فى هذه القبائل. ولعل معتنقى المسيحية من الغساسنة وتغلب ونجران كانوا أكثر تمسكا ببعض طقوسها من غيرهم من القبائل الأخرى. وهؤلاء العرب المسيحيون لم ينفكوا عن التوجه قبل مكة كعاصمة دينية للعرب طوال الفترة السابقة للأسلام. رأينا وفودهم تتجه إلى النبى ﷺ منها المعارض لدعوته، ومنها المستجيب لدعوة الإسلام استجابة كاملة. وقد ظهر واضحا خلط العرب للمعتقدات المسيحية بإرثه الدينى القديم فى قول عدى بن زيد:

سعى الأعداء لا يألون شراً

على ورب مكة والصليب

أما المجوسية فقد كان لها معتنقوها من بين أبناء تميم وعمان والبحرين وبعض القبائل الأخرى، ولكن اعتناقهم لها لم يكن عن تفهم كامل لهذه العقيدة وإنما كان مختلطا بوثنيتهم السابقة. ورؤيتهم للنار كانت تقترب من رؤيتهم للصنم.

والحقيقة أن أوضح ما صنعته هذه الديانات لم يتمثل في اعتقاد بعض العرب فيها وإنما كان يتمثل في حصارها للجزيرة العربية حصاراً حضارياً.

لم تخلف هذه الديانات أثراً دينيا واضحا فاليهود انعزلوا عن المجتمع العربى وكانت لهم مجتمعاتهم الخاصة وحياتهم العامة التى تختلف من بعيد أو قريب عن المجتمع العربى، والمسيحية على الرغم من أنها انتشرت فى قطاع ليس بالقليل من أبناء الجزيرة العربية فإنها لم تستطع أن تغير فى العربى حياته ومثله، وظل مرتبطا بوثنيته وبعالمه العربى دون أن يخرج من ذلك إلى المثل المسيحية فيعيشها. أما المجوسية فلم تكن بذات تأثير خطير عليه فمن آمن بها ظل تصوره تصوراً مرتبطا بوثنيته. وهذه الأديان لم تدخل أعماق العربى ولم ترض نزعته المتطلعة نحو عالم جديد. وعجز هذه الديانات عن اقتحام نفس العربى من الداخل جعل للوثنية المكانة الأولى بين هذه الديانات.

والوثنية الجاهلية بالصورة التى وصلت إلينا ... إنما هى بقايا لدين آخر كان له فيما يبدو مفهوم أكثر دلالة مما وصل إلينا. فالوثنية عند العرب قد اختلطت بعدة معتقدات ... فالعربى يعتقد فى الخرافة والجان والشيطان وفى الإله، وكل ذلك مرتبط بالصنم والوثن والخرافة - وهى

قصص الطير والحيوان - وهى بقية معتقد آخر مختلف عن الوثنية ومتداخل معها. والاعتقاد فى الجان والشيطان إنما هو تطور لفكرة الخير والشر والاعتقاد فى الإله الخالق - وقد بقيت هذه المعتقدات داخلة فى إطار وثنيتهم ولم تقدم لهم اى تطورشعائرى؛ بل ربما كانت احد أسباب توقف الشعائر عن النمو.

إذ أن هذا الخلط العقائدى لم يوضح لهم ماهية ما يعتنقون، ولعل الشئ الذى يستحق التسجيل كدليل على الخلط العقائدى هو امتزاج الوثنية بفكرة الله دون أن يجدوا بينهما تعارضا.

وظهور فكرة الله عند العربى لا يرجع إلى الحقبة السابقة للإسلام بمئة وخمسين عاما وإنما يسبق ذلك بكثير، فقد بقى فى مرويات العربى أن الله هو إله إبراهيم ... وارتباط العربى به إنما يرجع إلى محاولته الارتباط بتراث أقدم مما يعاصره من فكر، وأعرق مما يعرف من عقائد.

والبحث حول مدى ارتباط فكرة الله بالمجتمع العربى القديم ربما يوضح لنا شيئا كثيراً عن طبيعة الشعيرة العربية. وأول حديث عن فكرة الله ربما يرجع إلى القرن

الرابع عشر قبل الميلاد إن صح ما يذكره برستد فى كتابه «فجر التاريخ» من أن موسى وهو فى طريقه إلى فلسطين هاربا من مصر، مر بقرية مدين والتقى فيها بشعيب وكان يؤمن بإله اسمه يهوه وهو اسم الإله عند اليهود ولم تكن مدين إلا ممثلة لقطاع كبير من المجتمع البدوى شمال الجزيرة العربية.

وإذا لم تكن هذه الرواية صحيحة فإن مضمونها ليس بمستغرب على المجتمع البدوى. فالإنسان البدوى يواجه مظاهر الطبيعة وجها لوجه ... ويواجه الحياة باستمرار دون أن تتوقف هذه المواجهة ودون أن يوقف صراعه مع الحياة.

وفكرة الصنم لا تمثل اعتقادا طبيعيا بقدر ما تمثل فكرة الإله القوى القادر الموجه. واتجاه شعيب عليه السلام أو مجموعات من امثال شعيب فى مثل هذه البيئة إلى تصور هذا الإله ليس بمستبعد.

وفى العقيدة الإسلامية مثل شعيب عليه السلام دور المعلم لسيدنا موسى فعرفه لنفسه وعاش معه سنين التلمذة حتى اكتمل إدراكه لله الواحد الأحد وشعيب هنا إنسان بدوى خبير من خبراء الرحمن.

ونحن إذا رجعنا إلى فكرة الإله اليهودى فإننا لا نرى فيها إلا تمثيلا للمجتمع البدوى. فاليهود بصورة أو بأخرى ليسوا إلا أبناء المجتمع البدوى سواء كان خارجا من قلب الجزيرة أم من شمالها. ومصادر تفكير اليهودى الأول والعربى الأول ليس من السهل فصلها. وإن اعتناق الإنسان البدوى لفكرة الإله القوى صانع الخير والشر أقرب كثيرا لفطرته من أى تفكير دينى معقد ومن خلال فكرة الإله صانع الخير والشر نبتت القوى الأخرى المساهمة فى صنع الخير أو الشر كالملاك والشيطان ... ثم امتد الأمر إلى الاعتقاد فى عالم ميتافيزيقى آخر يمزج بين الخير والشر ... وهو عالم الجان... ولكن العربى لم يفصل بين هذه العوالم وخلط بين بعضها البعض ... فقد غاب عنه مصدر الفكرة كما أنه لم يصنع لها السنن المحددة. فهى جميعا بالنسبة للبعض عالم واحد وبالنسبة للبعض الآخر عالم منفصل الجوانب متميز الرؤى وإن كان مفهومه غير واضح عنها.

وعلى كل فهذه الرؤى المختلطة غير المنظمة لم تنم شعيرة ذات بال يمكن أن يلتف حولها العربى، ويؤدى طقوسها بشكل منظم ينسلخ عنه فن التمثيل. كما أن عدم الوضوح فى رؤيته لم يخلق الكاهن المدافع عن هذه الأفكار. وإنما كانت هذه الرؤية تعيش فى وجدان العربى معيشة

فردية تنقل له شفاها دون أن يكون وراءها كتاب مقدس أو سند تقعيدى يحفظ لهذه الرؤية شيئًا من الوضوح.

وربما كان هذا الخلط هو الذى مهد لعبادة الأوثان وجعل لها المكانة الكبرى فى مجتمعات الجزيرة العربية.

وعبادة الأوثان ليست عبادة أصيلة فيها فهى عبادة وافدة... ولم يكن وجودها عن طريق النقل المباشر كما ذكر ابن الكلبى فى كتابه «الأصنام» من أن عمرو بن لحى مرض مرضا شديدا فقيل له إن بالبلقاء من الشام حمأة إن أتيتها برئت، فاستحم بها فبرئ ووجد أهلها يعبدون الأصنام فقال: ما هذه؟ فقالوا نستسقى بها المطر ونستنصر بها على العدو، فسألهم أن يعطوه منها ففعلوا. فقدم بها مكة ونصبها حول الكعبة.

ولو عرفنا أن الشام لم تكن وثنية بالمعنى المفهوم للوثنية، وأنه كانت لديها أديانها المرتبطة بتصور كامل عن الوجود والكون مما لم تر منه شيئًا فى وثنية الجزيرة العربية وأن عمرو بن لحى هذا كان معاصرا للمسيحية فى الوقت الذى كان فيه الشام أو معظمه مسيحيا، لأمكن أن نتبين اختلاق هذا الخبر وإن كنا لا نقصد أن ابن الكلبى قد اختلق هذا الخبر، وإنما هى الرواية التى تحاول أن تضع الأسباب للظواهر.

فوثنية الجزيرة العربية لم تفد إليها عن طريق الشمال، وإنما وفدت إليها عن طريق الجنوب، عابرة من بلاد اليمن إليهم وإما من مصادرها الحامية مباشرة من منطقة البحيرات الكبرى وسط أفريقيا فإن طابعها يقربها إلى العبادات الحامية، ويبعدها عن العبادات السامية، وعبادات منطقة الشرق الأوسط.

وهذه العبادات الوثنية لم تقف بمفردها وإنما شاركتها فكرة الله والجان والشيطان فكانت نزار تقول إذا ما أهلت بالحج لمكة:

لبيك اللهم لبيك

لبيك لا شريك لك

إلا شريك هو لك

تملكه وما ملك

وهذه الفكرة غير الواضحة عن الأوثان أيضا لم تساعد على ظهور شعيرة دينية ناضجة تسمح بنمو فن المسرح حولها كما أن ما وجد من شعائر كان بسيطا.

فشعيرة الطواف حول البيت الحرام أو حول صنم من الأصنام كانت تؤدى بشكل فردى أو جماعى دون قيادة من

كاهن أو زعيم سياسى، وكانت القبائل تكتفى بأدائها فى مواسم معينة أو فى مواسمها. ولعل المظهر الوحيد لهذا الطواف هو الاهتمام ببساطة لباس الفرد ونظافته وربما كان يلبس بعض العذارى لباسا ساعة الطواف بصنم من الأصنام مما يستنتج من قول امرئ القيس:

فعن لنا سرب كأن نعاجه

عذارى دوار فى ملاء مذيل

وكانت هناك شعيرة أخرى هامة وهى شعيرة رجم الشيطان، وهى شعيرة بعيدة كل البعد عن عبادتهم الوثنية فهى أقرب ما تكون إلى ارتباطها بعبادتهم الأولى.

ولم يكن فى هذه الشعيرة أى جانب تمثيلى واضح فقد كان مثلها مثل شعيرة الطواف تؤدى بشكل فردى أو جماعى دون قيادة دينية لها.

وعلى الرغم من وجود الكاهن فى المجتمع العربى فإن هذا الكاهن لم يكن له دور خطير فى مجتمعهم. وكان عمله على هامش المجتمع. فهم يدعون معرفة الغيب، ومعاشرة الجن، ويقومون بالسحر، ولم يكن العربى يحترم لهم هذا. بما يظهر أنه ذاتى فى إيمانه، لا يجعل بينه وبين اعتقاده واسطة من فرد أو جماعة، مما يساعد على نمو

حركة دينية تنظر لفكرهم الوثنى، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن حصار أديان على درجة كبيرة من الرقى الفكرى قد حد من نمو شعيرة ساذجة حول صنم من الأصنام بل أن الأديان حدت أيضا من نمو فكرة الوثنية نموا فكريا ناضجا.

ولا نصل إلى العصر الإسلامى حتى نجد الوثنية قد فقدت الكثير من قوتها ... وفعاليتها بين الأفراد والمجتمعات... ونرى ذلك فى الوقت الذى ظهر لنا فيه أن العرب بدأوا يتجهون نحو القومية منذ يوم (خزاز) وهو يومهم المشهور حين أجلت قبائل ربيعة اليمن عن أرضهم. وقد عبرت صراعاتهم الداخلية بعد ذلك عن نوع من عدم تبينهم للطريق، وكانت محاولات المصلحين بين القبائل فى صراعاتهم ودعوة السلام التى كان يدعو إليها زهير بن أبى سلمى لونا من ألوان الدعوة إلى التجمع القومى ولكن دون وضوح رؤية. بلغ ذلك الإحساس القومى ذروته فى التجمع البكرى ضد الفرس وانتصار العرب عليهم بمعونة من قبائل إياد فى معركة ذى قار، ونرى شاعرهم وهو يفتخر بفوز بكر فى هذه المعركة يذكر معدا كلها فى صيغة لوم لمن تخلف عن المعركة:

لو أن كل معد كان شاركنا

فى يوم ذى قار ما أخطاهم الشرف

ونحن نرى أن العرب فى ذلك الوقت كانوايعيشون فى عالم واضح وانهم يبحثون عن عالم روحى واضح أيضا.

والمسيحية واليهودية والمجوسية ليست فكرا منفصلا عن العالم الذى قدمت منه فهى أديان لقوم يشك فيهم العربى شكه فى كل وافد غريب. لقد خبر اليهودية من خلال معتنقيها وكانت نظرتهم المادية وانغلاقهم بعيدا عنه مانعا يصده عن اتباعهم. والمسيحية كانت تمثل لجمهور كبير من العرب قوة السيطرة الأجنبية من الروم والحبشة. كما كانت المجوسية تمثل تلك قوة فارس التى احتك معها العربى بصراعات كبيرة بلغت قمتها فى يوم ذى قار. ولم تكن هذه الأديان لتمثل حاجة ضرورية بالنسبة إليه. وإن تقبلها البعض فإن الأكثرية لم تتقبلها.

وبالنسبة لمن تقبلوا هذه الأديان فإن شعائرهم كانت شعائر متكاملة لم تنم فن المسرح فى عالمها فما بالك بعالم غريب عنها كعالم الجزيرة العربية. وكفر البعض بالوثنية واخذ يبحث فى عالمه عن دين يرضى نزعته القومية، وشعوره بأصالته، كما يرضى نزعة التدين للمتدينين كبديل عن الوثنية، وعن الأديان الوافدة فارتد إلى فكرة الله يفصلها عن الوثنية، وينقيها من الشوائب المحيطة بها.

وبذلك بدأت أولى مراحل التجريد لفكرة الله على يد تلك المجموعة المسماة بالحنفية.

ولم تكن هذه المجموعة كبيرة العدد ولكنها ذات ثقل فى المجتمع العربى، فقد كانت اخلاقيات هؤلاء الناس على قدر كبير من التقدير بين العرب واتاحت لهم الفرصة للتعرف على فكرة الله، غير أن دعوة الحنفاء لم تكن تحمل معها شعيرة جديدة تقدمها للعرب وإنما كانت دعوة فكرية حملت معها دعوة قومية كبرى وهى أن دعوتهم إن هى إلا دعوة للأصول الدينية الأولى للعرب فهى دعوة أبى العرب إبراهيم عليه الصلاة والسلام.

وعاش البعض الآخر وهو معظم العرب وثنيتهم على انها عرف لا مفر منه وارتباط بواقعهم الذى لا محيص عن الارتباط به.

والجدير بالذكر انه لا يوجد فى جميع المعتقدات العربية القديمة ذكر لإله الخصب وهو الإله الذى تعودنا أن تكون شعيرته أول علامة على طريق ظهور فن المسرح.

والحقيقة أن كل إله يمثل النمو أو الخصب هو بالضرورة مصدر للإنبات ومن هنا فهو يشكل الحياة والموت ثم البعث فكما أن النبات ينمو ثم يموت ويعود فينمو ثانية وهكذا دواليك فكذلك إله الخصب مرتبط بهذه الرؤية. ولقد قتل أوزوريس ثم بعث ليعود إلها للموتى بعد أن كان إلها للحياة، وهو يجمع فى ذلك رعاية الحياة والموت والبعث، وكذلك

ديونيسيوس. ولم يكن مصادفة أن تشترك قصته مع سابقتها قصة أوزوريس فى الإطار العام.

وقد رأينا فى كثير من صور إله الخصب فى الأديان البدائية نفس الهيكل الأساسى للقصة السابقة للموت والبعث وإن اختلفت التفصيلات واختلف تقدير كل مجتمع لإلهه حسب ظروفه الاجتماعية والتاريخية والثقافية؛ فبينما ترتفع عبادة أوزوريس لتكون عبادة الشعب ويصبح أوزريس كبيرا للآلهة وممثلا للعدالة ويكون الملك ممثلا له على الأرض يظل ديونيسيوس إلها وإن لم يدخل مجموعة الآلهة الأوليمبية إلا متأخرا فهو إله الشعب.

وقد ولدت الشعيرة المرتبطة بعبادة هذين الإلهين فن المسرح فقد كانت طائفة العبدة تمثل قصة الإله عند الاحتفال بعيده السنوى. وكان هذا هو الصورة الأولى للمسرحية.

وهناك اختلاف كبير بين الأرض المصرية واليونانية من جهة وبين الأرض العربية من جهة أخرى. فأرض مصر واليونان أرض زراعية خصبة لها كل خصائص المجتمع الزراعى. وعندمـــا تنبت على هذه الأراضى فكرة إله الخصب فإنها تمثل واقع هذين البلدين.

أمـا الأرض العربيـة فهى تختلف كثيراً عن هذا. إنهـا ارض صحراوية تعيش داخل ما يسمى با لمجتمع الرعوى ولم تكن طبيعة هذا ا لمجتمع لتسمح بقيام عقيدة تقوم على فكرة الخصب.

وإذا كـانـت هناك بعض المناطق الخـصـبـة فى الجـزيرة العربية مثل اليمن فإن هذه المنطقة وقعت تحت ضغوط أجنبية عديدة جعلتها عرضة لصراعات طويلة، واذابت هذه الصراعات شخصيتها الدينية - هذا فضلا عن حصار ا لمجتمع الرعوى لهـا مما جعلها خليطا لأديان شتى فدخلتها اليهودية والمسيحية وا لمجوسية وإن ظل جمهور كبير منها يدين بالديانة العـامـة للعـرب وهى الوثنيـة كنوع من أنواع التـمـسك بقوميتهم.

وعلى هذا فقد افتقدنا أهم شرط لنمو المسرح نموا ذاتيا داخل الأرض العـربيـة وهو وجـود شـعيـرة يمارسـهـا العـرب ممارسة حية. أما عدم اعتقادهم فى إله الخصب فقد كان معادلا طبيعيا لظروفهم البيئية.

لم يبق أمامنا إلا أن نبحث عن الأسطورة فى ا لمجتمع العربى كعامل من العوامل المؤثرة على نمو المسرح.

وقد رأينا القص أو الحكاية الشفوية تأخذ فى الظهور فنا حيا منذ أخريات العصر الجاهلى، بعد أن اكتمل فن الشعر

الغنائى العربى منذ يوم خزاز. وباكتماله اتجه المجتمع العربى نحو فن القص. وقد ظهر واضحا فى بيئة القصيدة العربية ورأينا القرآن الكريم يستخدم القص كأداة للإعجاز وللوعظ. ولم يكن القرآن فى ذلك يبتدع فنا جديداً وإنما كان يقدم نماذج قصصية منافسة لما لدى العرب. وكما قامت محاولات لتقليد القرآن الكريم والرد عليه من ناحية الجانب الغنائى فيه رأينا محاولات أخرى للوقوف أمام إعجاز قصص القرآن الكريم فرأينا النضر بن الحارث يحاول أن يرد الناس عن الاقتناع بالرسول بأن يقص عليهم احاديث رستم واسفنديار. ولكن القصة شئ والأسطورة شئ آخر، وقد عرف العرب القصص كما عرفوا الأسطورة. غير أن أسطورتهم لم تكن تقوم فى تفسيرها للكون على الإله المقتول الذى كان السبب فى نشأة فن المسرح. وعرفوا أيضا أساطير لم تنبع من عالمهم ولم يعيشوها أو يعيشوا طقوسها وقل من اقتنع بها. عرف العرب اليهودية والمسيحية والمجوسية. وأثرت هذه الأساطير فى مجموعة من الشعراء تناولوها بالذكر فى أشعارهم كما أثرت فى الحنفاء تأثيراً فكريا، ولكنها لم تتعد هذا التأثير إلى الدفع بنمو المسرح فهى ليست بذرة خلق المسرح. ولم تساهم الوثنية مساهمة فعالة فى خلق أسطورى متكامل فإن مجموعة الأصنام والأوثان كل منها يحوى فكرة لا تتجمع فى إطار فكرى واحد وليس وراء

وجودها تفسير كونى واضح متكامل. ولم تكن وراء بعض هذه الأصنام المعبودة فكرة الوهية ومع ذلك فهى تعبد. فمثلا قيل إن «العزى» من بنات الله وقيل إنها شيطانة. ونستطيع ان نتخذ مثالا على ذلك الخلط عبادتهم لإساف ونائلة فقد قيل إنهما بشران مسخا حجرين، لخطيئة ارتكباها فى الكعبة، فوضعا فيها ليتعظ بهما الناس، فلما طال مكثهما، وعبدت الأصنام عبدا معها، فكانوا ينحرون ويذبحون عندهما. وقد كان لانعدام الرؤية عبادة هذه الأوثان اثر واضح فى عدم نمو تفكير أسطورى واضح حولها.

وإذا كنا قد انتهينا سابقا إلى ان عبادة هذه الأصنام وافدة على الجزيرة العربية وانها اختلطت بعقيدة سابقة ضعف أثرها وهى عقيدة الإيمان بالإله الواحد، فإن الفترة الزمنية التى عاشتها هذه العبادة فى الجزيرة العربية لم تكن بالقدر الكافى لنمو فكر أسطورى متكامل حولها، وكان يمكن أن يتم ذلك لو امتدت هذه الفترة بعيداً عن تاثير الأديان المتحضرة فكريا من المسيحية والمجوسية. فإن هذه الأديان حدت من نمو الفكر الأسطورى العربى واغلقت على هذه العبادة سبل انتشارها كما حاصرتها فى دائرة فكرية ضيقة مما جعلها اقرب إلى العرف والتقليد منها إلى دين متكامل.

وقد أتاحت لنا هذه الرؤية أن نرى العرب فى ذلك الوقت فى حالة ضياع فكرى وصراع وجدانى كان أساسه البحث عن النفس. والعرب فى صراعهم هذا اتجهوا وجهتين وجهة قومية ووجهة فكرية، والاثنتان مرتبطتان إحداهما بالأخرى تمام الارتباط.

وظهر واضحا اتجاههم القومى منذ يوم خزاز، واتخذ ذلك عدة مظاهر منها الصراع بينهم وبين أمم أكثر منهم قوة وشوكة مثل الفرس والروم والحبشة، وكان من مظاهرها كذلك التجمعات القبلية الكبرى التى جعلت من قبائل مثل تميم وبكر وتغلب وعبس وذبيان تقرب أن تكون أمة صغيرة، وكان صراع هذه القبائل بين بعضها وبعض مظهراً من مظاهر النزعة نحو الوحدة القومية ولم يكن العكس. فإن هذه القبائل فى صراعها كانت تتبين حقيقة أنها أمة واحدة وكانت دعوات السلام بين مصلحيها توجه هذه الأمة نحو إدراك هذه الحقيقة إدراكا واقعيا.

واتجاه الأمة الوجهة القومية استنفد جزءاً كبيراً من طاقتها وشغلها مع العوامل الأخرى السابقة ذكرها عن تطوير شعائرها الدينية. كما شغلها ذلك أيضاً عن خلق أسطورة ترضى بها نزعة دينية أو خيالية فى عالم كان صراعه مع الواقع بشدة بعنف وحصر التفكير فيه بجدية وعمق.

وكان العرب فى صراعهم مع الأمم الأخرى ومع أنفسهم يعيشون مرحلة البطولة ولكن قصة البطولة الملحمية (١) لا تظهر إلا بعد أن تعاش مرحلة البطولة وتستقر فى وجدان الناس وتصبح الحاجة إلى تردادها وروايتها حاجة اجتماعية وسياسية وفنية. ومن ثمّ استخدامها وظيفيا، بوعى أو غير وعى، بحيث تقوم بالتوجيه دون إلحاح أو حث مباشر.

وقد رأينا ذلك فى بلاد اليونان فى الفترة ما بين الغزو الدورى وظهور الملحمة ، فقد كانت فترة ليست بالقصيرة اختمرت فيها القصة ولعب الذهن البشرى لعبته فى التغيير، وحين احتاج الناس لترداد بطولتهم ارتفعت القصة المروية إلى أن تكون ملحمة فنية.

وكان العرب أيضاً فى حاجة إلى فترة زمنية يعيشونها لتختمر القصة ومن ثم تتحول إلى عمل ملحمى، ولكن ما حدث هو أن فترة الاختمار هذه انقطعت وذلك بضيق الفجوة بين المجتمع العربى المتخلف وبين المجتمعات المتقدمة فى ذلك الوقت، والارتفاع بالحدث البطولى من المستوى المحلى إلى المستوى العالمى، ومعيشة العرب لتاريخ بطولى جديد جدير

---

١ - ظهرت قصص عن المعارك التى خاضها العرب وكذلك قصص عن أبطال هذه المعارك ولكنها مرتبطة فى أذهانهم بتسجيل وقائع وحكاية تاريخ وكان قرب عهد الرواية من الأحداث يمنع تطويرها لتصبح سيرة أو ملحمة.

بالتسجيل الفنى. لأن رؤية المعارك ومواجهتها بوضوح وتطور العرب من مرحلة البداوة إلى مرحلة حضارية وجهت قدرتهم الفنية إلى ميادين اخرى غير قصة البطولة. وتم ذلك من خلال ثورة النبى محمد عليه الصلاة والسلام إذ حققت للمجتمع حاجات اجتماعية وسياسية وثقافية ووجهتة وجهة اخرى اجتماعيا وسياسيا وثقافيا إلى ما يريد وفوق ما يريد.

وهذا عن اتجاههم نحو الوجهة القومية أما عن وجهتهم الفكرية فإن ما حدث فيها هو ما ذكرناه قبل ذلك من انسلاخهم من فكرة دينية لا ترضى نزوعهم القومى من بين معتقداتهم القديمة ومحاولة تنقيتها فيما ظهر بعد ذلك باسم الحنفية.

وعلى الرغم من أن عقيدة الحنفاء لم تتكامل لتصبح دينا متكاملا فإنها تعد بداية تطور الفكر العربى من الأولية إلى الحضارة.

ولقد دعم الإسلام هذه العقيدة، فالفطرة العقدية أصبحت دينا متكاملا. نقلها من الإقليمية الضيقة إلى العالمية الإنسانية. وكانت المحاولة الفكرية للحنفية محاولة عقلانية. التزمت بكثير من القصص اليهودى والمسيحى ولم تخلق قصصا خاصا بها اللهم إلا القليل لأن مرجع تفكيرها كان الحقيقة وليس الخلق

مما يؤدى لنمو الأداء التمثيلى فى جوانب هذه العقيدة.

ولكل هذه الأسباب السابقة التى تعرضنا لها بالحديث فإن المسرح لم يجد الأرضية الملائمة لنموه. ولم يكن المجتمع العربى فى ذلك الوقت فى حاجة إليه.

لقد تكامل فن الشعر الغنائى فى أوائل العصر الجاهلى وظهرت القصة فى أخرياته من حاجة المجتمع إليها ولم تنبعث السيرة الفنية أو الملحمة أو المسرح فى ذلك العصر لأن الحاجة إليهما لم تكن قد وجدت.

الفصل الثانى

العصور الإسلامية والمسرح

وإذا انتقلنا للعصور التالية للعصر الجاهلى، وهو ما يسمى بالتقسيم السياسى للعصور الإسلامية، أى عصر صدر الإسلام وعصر بنى أمية والعصر العباسى فإننا نجد أن هذه المرحلة التاريخية للأمة العربية تمثل كتلة فكرية موحدة الجوانب من حيث التطور الفنى ارتفاعا وهبوطاً حتى عصر الحروب الصليبية.وهو عصر القص .

لقد قدم الإسلام تصوراً كاملا للوجود والكون وحدد العلاقات بين الناس بعضهم البعض، وعلاقاتهم بالإله الواحد. وكان الإسلام عقلانياً إنسانيا تخطى بالعرب مرحلة القومية إلى العالمية، وتخطى بدائية التفكير الدينى إلى الارتفاع به إلى مستوى العقل البشرى المتحضر، ولم يكن تأثير الإسلام مقتصراً على العرب بل تعداه إلى العالم اجمع وهو لم يحو فكر العرب فقط وإنما تعداه إلى احتواء أقوم ما فى الفكر البشرى والدينى فى منطقة الشرق الأوسط.

وكان الإسلام واقعيا واضحا فى نظرته للإنسان، والوجود والكون، وكانت هذه النظرة الواقعية ووضوحها من أهم العوامل التى أوقفت النمو الشعيرى، وكانت شعائره فى معظمها شعائر فردية تؤدى بين الفرد وربه، وكان الأداء الجماعى للشعيرة لا يمثل سيطرة كهان وإنما يمثل عملية تجميع اجتماعى للبشر لترتفع به العلاقات بينهم إلى الأخوة المتعاونة.

وقد كانت الشعيرة بأدائها الجماعى تمثل حرص الإسلام على النظام، الذى يعد أحد مقوماته الأساسية فى عملية التغير الاجتماعى، وتحولت شعيرة الحج من شعيرة أولية إلى شعيرة اجتماعية محصنة لم تترك فى شعائره شيئا قابلا للزيادة.

وكان هذا التحديد من أهم العوامل التى لم تسمح بإنماء شعيرة جديدة، فإن الميزان الإسلامى قائم وواضح بعقلانيته على رفض كل ما من شأنه المساس بنقاء شعيرته، وكانت قوانينه الصارمة سببا فى ذلك، فليس لأحد أن ينتظر أن تقدم له السماء الذهب والفضة، ولا أن ينتج المحصول أكثر من غلته، فعلى الجميع أن يعملوا فقط، فلقد خلق الله الأرض، والسماء بنظام، ولن يغير هذا النظام دعوة عابد، ولا صلاة طالب حاجة. إن الله فى نظر الإسلام خلق كل شئ، خلق الإنسان وجعله قادرا بعقله على تطويع الأشياء، وأوقف الإنسان أمام نفسه وأمام مسؤولياته. ومن هنا توقف تطور الشعيرة توقفا حد من قدرته على التأثير الأدائى، والمساهمة فى المسرح فى كل عصوره السياسية، اللهم إلا من الدخيل من بعض أفكار غلاة الشيعة التى ألهت عليا وقدست الحسين، وقد استطاعت هذه المعتقدات أن تولد تعزية يعاد فيها تمثيل مقتل الحسين إلا أن محاولتها تمثيل قصة الحسين لم

تنجح فى خلق شعيرة دينية معترف بها لتصنع مسرحاً وقف ضده كثير من علماء الشيعة وذلك لأن الميزان الإسلامى الصارم لم يقبل فى إطاره العام هذه الفكرة ولاسيما إذا ارتبطت بإطار شعيرة دخيلة عليه. هذه فضلا عن أن المجتمع الذى ولدت فيه هذه الشعيرة لم يفتح أبوابه للديمقراطية لينسلخ المسرح منها فى هذه الفترة الزمنية.

ولقد كان التحديد الإسلامى للشعيرة من العوامل المهمة فى عدم نمو شعيرة أسطورية ينمو المسرح من خلالها. وكذلك نظرة الإسلام للإنسان. فالإنسان مهما بلغت منزلته بشر، بخيره وشره، وكلمة بشر فى الإسلام تعنى ذلك التزاوج بين الخير والشر فى نفسه. وسبب تفضيل الإسلام الإنسان على المخلوقات الأخرى حتى الملائكة أنه ركب من عنصرى الخير والشر. ولم يرتفع الإسلام بمحمد ﷺ عن دائرة البشر فهو بشر مثلهم يمدح ويلام، وحتى من الله سبحانه وتعالى.

وإذا كان الشيعة قد رفعوا أئمتهم إلى درجة البطولة فإنهم لم يرتفعوا بهم إلى مستوى الأسطورية الكاملة، وإن دخل قصصهم كثير من عناصر الأسطورة. هذا إذا استبعدنا غلاة الشيعة.

وإذا كانت الأسطورة التى تصنع مسرحا فى العصور الإسلامية فإن السيرة أو الملحمة لم تظهر كذلك، إذ أن الحاجة إليها لم تكن قد وجدت بعد. فإن المجتمع الإسلامى انصرف بكليته منذ هجرة الرسول ﷺ إلى نشر الإسلام، وواجه فى محاولته نشر الدعوة قوى معادية كثيرة فى الداخل والخارج. واجه فى الداخل الردة كما واجه فى الخارج قوى الفرس والروم واتخذت هذه المواجهة شكلا حربيا، وأنتجت له أبطالا حربيين يفخر بهم تاريخه. فإن الرجل العربى المحارب كان أيضا بطلا يشعر بنفسه وبفروسيته. وقد امتد هذا التاريخ طويلا. كانت تنتابه لحظات ضعف، ولكن لم تنتبه لحظات خور حتى بداية الحروب الصليبية وهنا تبدأ مرحلة جديدة تختلف عن سابقتها. عصر جديد هو عصر السيره .

فى عصر البطولة لم تكن هناك حاجة لخلق ملحمة البطولة أو سيرتها باستثناء الرسول عليه الصلاة والسلام التى كان ظهورها يمثل حاجة دينية ومثلت التاريخ ولم تمثل الفن كانت البطولة حية معيشة قريبة التناول، ولم تكن حلما يحلم به العربى.

كان الفارس سيد مجتمعه وقائده، وحاكمه، وكان العقل العربى يقظا يسجل البطولة وقد يزيد عليها ولكن بقدر لا

يبعدها عن الواقع، وإذا تزيد فى الأحداث فهى قريبة إلى التصديق. إنها بالنسبة له تاريخ وليست فنا .

لقد سجل المغازى وعد ما زيد فيها تاريخا، ونقل قصص الحرب الجاهلية بمنطق التاريخ، وقربها من الواقع، وسجل تاريخه البطولى بميزان عاقل، وبمنطق مفكر ومع أن هذا التسجيل كان يرضى إحساسه المأساوى، إلا أن نوعية التفكير، ومنطق التسجيل لم يجعل منها فنه المأساوى وإنما اتجه إلى قصص آخر اهتم به اهتماما كبيرا، فلقد اتجهت نزعة العربى القصصية فى عصر النبى، والخلفاء الراشدين إلى قصص الأنبياء تتخذ منهم العبرة والعظة واتجه أيام معاوية إلى تاريخ العرب السابقين، وملوكهم فى اليمن، يستلهم منهم الفهم لأصول الحكم كما كان أيضا مادة لتسلية فنية، وكان فى كل ذلك تمتد به قدرته الخيالية إلى الخلق. ولكنه كان منضبطا بالواقع لا يغرق فيما لا يصدق. وخلال العصر الأموى نشأت قصة الحب العذرية واتخذت لها أرضا من الواقع ومن الظروف الاجتماعية البيئية فأرضت المحارب والحاكم والجمهور من الناس، فكانت أداة لتسلية المحارب والصفوة كما استخدمت ببراعة فى مهاجمة النظام الأموى الحاكم. فكم أباح الأمويون دما لعاشق، ولقد أدت قصة الحب فى العصر الأموى وظيفة هامة، وكانت الفجيعة فيها مرضية للحس المأساوى لدى العرب.

وفى الواقع العباسى تعددت هذه الألوان القصصية واختلط فيها الواقع بالتاريخ فى نظر مؤرخى الأدب ومؤرخى التاريخ العام. ولكننا لا نعدم أن نجد لونا من القصص كان يعرف جانب الخلق فيه كما رأينا فى بخلاء الجاحظ، ذلك النوع من القصص الذى يقصد به التسلية والتوجيه أيضا. ثم اتخذت القصة جانبها التعليمى إرضاء لحاجة ثقافية مما أدى إلى ظهور المقامة.

وكان ذلك كله يتم فى صحوة القوة العربية المحاربة وقوة الذهن العربى المفكر. ولم تكن هناك حاجة للملحمة أو السيرة فإنها بطبيعة تكوينها هى أداة التوجيه لعالم فقد قدرته الحربية، أو بدأ قدرته الحربية، ليجد فى السيرة المستمدة من تاريخه هاديا له.

وعدم وجود الملحمة فى هذه الفترة يحسب للإسلام ولا يحسب ضده. فإن الإسلام ملأ العرب وتاريخهم قوة وفروسية وكان واقع الفروسية لديهم أكبر من أن يحتاج لبطولة مصنوعة مهما كانت القدرة على صناعتها. وإذا كانت السيرة الفنية أو الملحمة لم توجد فإن أثرها فى خلق مسرح لم يوجد أيضا فى هذه الفترة، أو بمعنى آخر إن الحاجة لوجود مسرح فى ذلك الوقت لم توجد.

الفصل الثالث

عصر السيرة والمسرح

وإذا كانت الفترة السابقة من العصر الإسلامى لم تظهر فيها السيرة أو ملحمة البطولة لأن البطولة كانت معيشة فإن عوامل الهدم بدأت تدب فى ذلك المجتمع، وأخذت الفروسية تتحول من الشعبية إلى الأرستقراطية، واقتصرت على مجموعة من الرجال لم يكونوا على مستوى الفارس الحقيقى، ولهذا أخذ يدب المرض فى المجتمع شيئاً فشيئاً وبدأت تخفت نزعة الفروسية وبرز على السطح فرسان لم يكن معظمهم عربا.

وكانت عوامل الاضمحلال فى الحضارة العربية تظهر فيها وكان أول اختبار واجهه العرب هو الغزو الأوربى المسمى بالحروب الصليبية، ثم تلاه الغزو التترى، وعلى الرغم من أن العرب صمدوا أمام الغزوين، إلا أن ذلك استنفد منهم جهداً ليس بالقليل، وكشف عن الخلل الذى أصاب مجتمعهم.

نزلت الهزيمة فى النهاية بالصليبيين ورحلوا عن الأرض العربية بعد آخر هزيمة حدثت لهم فى عكا. لم يتم ذلك الانتصار بناء على استعادة القوة العربية مكانتها وإنما تم لأن أوروبا فقدت حماسها لهذه المعركة، فقد اختفت العوامل التى أدت إلى اتجاههم للشرق، ومن هنا توقف المد الأوربى أو كاد ولم يعد لقلته قدرة على التأثير فى بقاء القوات الصليبية.

أما الغزو التترى فقد انحسر عن الأرض العربية بعد أن دمر خلافتها، وغير معالمها، فبعد أن كنا نرى بعض الفرسان العرب فى الإطار العام للمجتمع العربى، رأينا وجه الفارس يتغير ولا يمت للأرض العربية بصلة من الصلات. كانوا مماليك أعاجم وهم بذلك أشبه بالفرسان المرتزقة.

وبانحسار الغزو التترى وعودة الصليبيين إلى بلادهم بدأ التفكك فى المجتمع العربى يظهر واضحاً، وإن استطاع فرسان المماليك أن يبقوه مستقلا إلا أنهم أنفسهم كانوا السبب فى ضياع استقلاله وتسليم الأرض العربية للفرسان المرتزقة من المماليك.

وكان حكم المماليك البلاد العربية وكأنه ليس حدثا عظيما قد حدث، فقد تحول جمهور أبناء الأمة العربية إلى محكومين. وابتعدت صلتهم بالدولة وفقدت الحمية فى نفوسهم.

وعاشوا فى ضياع تام استمر حتى أخريات القرن الثامن عشر. وهكذا ظهر واضحاً منذ أن غزا الصليبيون الأرض العربية أن القوة السياسية والاجتماعية والاقتصادية أخذت فى الاضمحلال والتدهور يوما بعد يوم حتى وصلت إلى ذورة اضمحلالها فى القرن السابع عشر والثامن عشر، بعد وقوع العالم العربى فى يد الأتراك العثمانيين وكان رد فعل هذا التدهور واضحا فى النواحى الثقافية فقد أخذ فن الشعر

الغنائى فى الانحطاط، وفقد فن الكتابة مقوماته الفنية، وتحول إلى صنعة لفظية ممجوجة، كما توقفت الحركة الفكرية أيضا. ودهم الجهل أبناء الشعب العربى الذى أصبح جمهوره لا يحسن القراءة والكتابة مما وسع الفجوة بين اللغة العربية واللغة المتداولة، وأضعف ذلك قدرة اللغة على التعبير. وكلما ازداد الجهل اتسعت الشقة بين الحكام والمحكومين وتفشت الفوضى العلمية. وازداد الظلم والاضطهاد، وأصبحت الأعباء الملقاة على المحكومين شيئا من الصعب تصوره، وكانت فكرة الثورة غير واردة فى أذهانهم، وذلك لعجزهم عن مواجهة القوة الحاكمة مواجهة منظمة. ولم يكن فى واقعهم شئ يدعو للتفاؤل فلجأوا إلى الحلم وكانت أحلامهم منصبة حول البطل المخلص، واتخذ ذلك عدة مظاهر فنية منها الغنائية التى اتجهت إلى الرسول، تمدحه وتتوسل به، وترجوه الخلاص. ومنها الدرامية وهى التى اتجهت نحو البطل الفرد المخلص، وكان شكلها الفنى الذى عبرت به عن وجدانها هو فن السيرة الشعبية.

وفى السيرة لم يتجهوا نحو أبطال تاريخهم المعروف والثابتة أحداثه من أمثال الأبطال الإسلاميين المعروفين، كخالد بن الوليد وعقبة بن نافع، وموسى بن نصير وغيرهم من الأبطال الفاتحين وإنما اتجهوا فى معظم سيرهم إلى أبطال ذكر

اسمهم فى التاريخ ولكن دون أن يكون فيما ذكره التاريخ عنهم سند قوى. وكان المروى عن حياتهم أقرب إلى قصص البطولة منها إلى التاريخ، وكان بعض منهم يشك فى وجوده مثل سيف بن ذى يزن وعنترة والمهلهل وأبى زيد الهلالى سلامة وذات الهمة.

وكان عدم وضوح هؤلاء الأبطال تاريخياً مدعاة لأن يصب فيها القاص الشعبى روحه وحسه وحس أمته. ويقدم من خلالها صورة البطولة كما يتصورها ويتخيلها ويرسم الأحداث والوقائع دون أن يحده تاريخ، أو يوقفه سند من الأسانيد وكانت غيبة الميزان العقلى عاملا من اكبر العوامل التى أعطت للراوى القدرة على الانطلاق إلى عوالم لم يتعودها الأدب قبل ذلك.

وقد أفادت السيرة عدة نواح فى حياة الشعب العربى. كان منها أن جسدت أحلام الناس فى البطل المخلص، وركزت على ما يحتاجه الناس تركيزاً واضحاً، فكان العدل والحق أساس بنائها الفكرى، فسيف بن ذى يزن كتب عليه أن يحقق سيادة الساميين، والمقصود بهم العرب، على غيرهم من الشعوب. كان الحق والعدل ميزان سيف الذى يزن به الأمور، ولم تكن سيادة العرب مبنية على ظلم أو طغيان وإنما كانت مبنية على فكرة العدل والحق، والعدل والحق ليسا سيفاً مصلتا حارقاً، وإنما كانت العدالة بجناحيها الرحمة والحب.

ولم يكن المهلهل العربى الماجن فى مطالبته بالثأر من قاتل أخيه سوى البطل المخلص من ظلم جساس والمعيد الحق والعدل إلى نصابه، وعنترة ذلك الابن الحر الذى كتب عليه أن يكون عبداً، تصفه السيرة على لسان الملك زهير بأنه أعجوبة لجميع الناس. يكره الظلم والنساء ويسلك طريق السداد. أما سيف بن ذى يزن فهو سيرة مجد قديم للعرب حماة فكرة الله، وناشريها، ومحققى العدل والحق بين الناس قبل البعثة المحمدية.

فى السير العربية نرى البطل المخلص الذى يرفع فكرة العروبة أو الإسلام ويجسد إحساسهم بأنفسهم، ويقضى على ضياعهم، ويعيد العدل إلى نصابه.

ونرى فى السيرة الألفاظ التى تتناثر بكثرة، وتدورعليها أحداثها الدرامية «القصاص، العدل، الحق، الحب، الرحمة، الخلاص . و السيرة بذلك مرآة تعكس الواقع الظالم الذى تعيشه الأمة العربية كما كانت مرآة تعكس أحلامها .

ولقد أفادت السيرة أيضاً فى أنها قدمت صورة حضارية لمجموعات من المتلقين، كانت السيرة بالنسبة لهم معلمهم الوحيد، من عصور ازدهارهم السابقة، وعلى الرغم من أن الحقيقة التاريخية كانت مهملة فى السيرة كما كانت المبالغة

والتهويل واضحة فى تناولها للأحداث، إلا أن ما قدمته السيرة كان ذا قيمة ثقافية كبرى وهو الاحتفاظ لجماهير السيرة العريضة بمفهوم حضارى ساهم فى إبقاء كثير من صور التراث العربى القديم حية فى الأذهان بقطع النظر عن صحة الأحداث.

وكان الشئ الهام الذى ساهمت فيه السيرة أنها قامت بدور المتعة لجماهيرها، وكانت هذه المتعة السبب الذى أدى ببقاء فن السيرة حيا حتى الآن، فعلى الرغم من جميع العوامل الحضارية المتقدمة فكريا عن عصر السيرة، فما زال للسيرة فى ريفنا جمهورها وما زال لها بين مثقفينا عشاق وعشاق .

ولعل من اخطر ما صنعته السيرة أنها خلقت فن الممثل ومهدت بذلك لفن المسرح. وقد رأينا القاص الشعبى، وهو يقص سيرته يقوم بدور الممثل، فهو يؤدى حركات الأبطال، يتحرك حركاتهم، ويقفز قفزاتهم ساعة المعركة. ويلون صوته حسب المواقف، وحسب الانفعالات. فلحظات الحرب يختلف فيها الصوت عن لحظات الحب وصوت العدو ويختلف عن صوت البطل. وكان لذلك الأداء دور كبير فى قبول الجمهور للقاص أو رفضه له.

وكلما ازدادت قدرته على التمثيل ازداد معجبوه أو العكس . لذا فكثيراً ما كان يعتمد أسلوب السيرة على الحوار ولم يكن

ذلك عيبا وإنما كان أداة للقاص الشعبى ليقوم برواية سيرته عن طريق الأداء التمثيلى الذى أصبح له جمهوره الغفير، وكان ذلك بداية الطريق لظهور المسرح الذى لم يكن أمامه ليظهر إلا ان تنسلخ القصة المسرحة من السيرة، وتنفصل عنها، وتصبح قائمة بذاتها مؤداة عن طريق التمثيل. ولم يكن من السهل ان يتم ذلك فى هذا العصر، إذ أننا حتى أخريات العصر التركى كنا نرى المجتمع يعيش على أمل بعث المخلص. والعصر الذى يعيش أبناؤه بأمل الخلاص بالفرد البطل ليس عصر المسرح وإنما هو عصر السيرة، فالسيرة انعكاس لأحلام الناس حول فكرة البطل والمخلص وهى تمثل حاجتهم الخاصة بهم. أما الحاجة الاجتماعية العقلية الواجدانية فهى ترديد بطولة الفرد المخلص، حتى يظهر ذلك الفرد. أما المسرح فإن ظهوره مرتبط بحاجة اجتماعى أخرى، مرتبط بحركة الجماهير نحو الديمقراطية ومحاولتها القيام لتغيير واقعها كجماعة قائدة واعية بحركتها. فالسيرة عمل جماعى يصور الفرد البطل، وصناعها ورواتها يفترض فيهم الوعى التام بحركة الجماهير فهم يصورون بعلم أو بغير علم حاجات هذه الجماهير. أما المسرح فهو عمل فردى يصور الجماعة ويدرك بوعى كامل احتياجاتها وحركتها إدراكا بينا. وقد أتيح للحركة الديمقراطية أن تظهر فى القرن التاسع عشر، فهى

التى تسمع بظهور قدرة الفرد وتقبل اختلافه مع الآخر ولذا فإن المسرح مواكب لظهور الديمقراطية وكان هناك تمهيد لظهور المسرح مع ظهور الديمقراطية وذلك نتيجة لعاملين هامين أولهما وجود التراث الأدائى التمثيلى فى السيرة، وثانيهما عامل احتكاك الحضارة العربية النامية مع الحضارة الأوربية.

وبذلك يكون المسرح قد سار فى نموه الطبيعى فى المجتمع العربى، فظهرت السيرة أولا كبديل عن الملحمة فالملحمة تتكون حين تنكسر السيرة فهى جزء منها والسيرة العربية لم تنكسر حتى هذه اللحظة وأرى أنه من الخلط أن نسمى سيرنا العربية ملاحم. فليس لدينا ملاحم وإنما لدينا ما هو أهم وهو فن السيرة الشعبية وهى العمل الأكبر المولد للملحمة❖ ومن خلال رواية السيرة برز فن الممثل، وساهم الاحتكاك الثقافى بأوربا فى الإسراع بعملية نمو المسرح.

❖ - أرجو أن نتوقف عن استخدام كلمة ملحمة للدلالة على سيرنا الشعبية فليس لدينا ملاحم وهذا لا يقلل من شان فن السيرة فإنها حتي تتكسر لتصبح ملحمة وسيرنا لم تتكسر لظرووف كثير. انظر مولد البطل فى السيرة الشعبية القاهرة. دار الهلال، ١٩٩١ .

الفصل الرابع

الاحتكاك الحضارى والمسرح

كان العصر الحديث هو المناخ الملائم لانتقال المسرح من أوربا إلى العالم العربى ، إذ أنه حين تمت عملية التأثير كان يبدو أن المسرح ليس غريباً عليه، وكانت حركة الجماهير نحو الديمقراطية من أكبر العوامل التى نقلتها من عصر السيرة إلى عصر المسرح. لقد كانت الجماهير فى حاجة إلى فن المسرح كأداة اجتماعية مؤثرة فى تطورها، ولم تكن قد ظهرت هذه الحاجة من قبل. وبدا وكان عملية الانتقال للمسرح إنما هى عملية نمو ذاتى لهذا الفن، والدليل على ذلك أن انتقال فن المسرح تم فى هذه الفترة من تاريخ الشعب ولم يتم قبلها.

ولقد عرفنا أنه لم تكن هناك ظروف مهيأة لنمو فن المسرح ذاتياً فى المجتمع العربى الجاهلى ... ونضيف هنا أن عملية انتقال المسرح من بلاد اليونان إلى الجزيرة العربية أمر يكاد يكون مستحيلا، لأن عملية الانتقال للمسرح تحتاج إلى مستوى حضارى كبير ليتم هذا الانتقال، والعرب أمة أمية لم تكن تعرف القراءة والكتابة أو أنها كانت نادرة فى ذلك الوقت. والمسرح فن يحتاج ليقدم كاملا إلى حضارة وفكر، ولم يكن المجتمع الجاهلى بظروفه الاجتماعية التى أشرنا إليها من قبل

ذلك على مستوى حضارى يؤهله للقيام بعملية انتقال فن المسرح ولم تكن فى حاجة إلى ترجمة فن لا علاقة له به بأى صورة من الصور الدينية أو الفكرية، ولابد أن تتم عملية انتقال حضارى للمجتمع العربى قبل أن تتم عملية انتقال المسرح، وحين ظهر الإسلام بدأت أول مرحلة حضارية تتم عن طريق الإثراء الذاتى لفكر العرب، ثم بدأت بعدها تتم عملية الاحتكاك بالفرس واليونان، وكان على العرب أن يبدأوا أولا بعملية نقل الفكر الذى كانوا فى أمس الحاجة إليه. وإنه لمن الملاحظ أن كل كتاب ترجموه عن غيرهم كان يمثل حاجة خاصة بهم، فهم نقلوا الطب والفلك والرياضيات لحاجتهم العلمية إليها، ونقلوا علوم الفلسفة لحاجتهم العقلية إليها. ولقد كانت الصراعات الفكرية بينهم وبين أبناء الأديان الأخرى تلجئهم إلى هذه العلوم للرد عليها، كما كان انقسامهم الدينى والسياسى سببا آخر من أسباب هذا النقل، كما احتاجوا إليها فى تشريعاتهم وتقعيدهم لعلوم اللغة العربية وفنونهم القولية، مما يبدو معه أنهم لم ينقلوا جديداً فمعظم ما نقلوه كانت بذوره الأولى قد وجدت لديهم .

وهم فى ذلك لم ينقلوا المسرح عن اليونان لأن الحاجة إليه لم تكن قد وجدت، هذا فضلا عن أن فن المسرح ليس من الفنون التى تنقل عن طريق الترجمة وإنما تنقل عن طريق التأثير. ولم يكن فن المسرح من الفنون الحية فى أوربا فى ذلك الوقت، فمنذ العصر المسيحى كان المسرح قد انكمش انكماشاً تاماً وقضى عليه، وعند ظهور الإسلام لم يكن للمسرح الأوروبى وجود، ثم أخذ يظهر بعد ذلك كعملية تعليمية داخل جدران الكنيسة، ولم يكن المجتمع العربى فى حاجة إلى المسرح كعملية تعليمية دينية .

وليس من المعقول أن يقوم العرب بترجمة مسرحيات فقدت تأثيرها فى مجتمعها، فإن فن المسرح فن معقد يشترك فى إبرازه أكثر من فن وليست عملية التأليف المسرحى إلا واحدة من هذه الفنون. وإنه لمن الصعب الإقناع بفن المسرح عن طريق المدونات فقط .

ولما لم توجد الفنون المتعاونة على إبراز المسرح فما كان يمكن أن تترجم نصوص مسرحيات ليس من السهل فهمها بعيداً عن إطارها الاجتماعى والتاريخى. وقد كانت هذه حقيقة المسرح فى ذلك الوقت، حتى بعد أن اقتحم الصليبيون العالم العربى، ولم يكن هؤلاء

القادمون يحملون معهم فنا مسرحيا يقدمونه فوق الأرض العربية فيقوم بعملية التأثير، ولم يسمع عن أمير من أمرائهم أنه قدم بفرقة مسرحية معه، أو أن مسرحية أديت فى بلاطهم، ولو من نوع المسرحيات الدينية التى عرفتها أوروبا فى ذلك الوقت، وهم ليسوا أكثر من فرسان يحملون معهم فروسية أوربا النامية ولقد تعلموا الكثير فى احتكاكهم بالعرب، وأخذوا كثيرا عن حضاراتهم بينما لم يقدم الصليبيون شيئا يذكر لهم، فقد كان مع العرب الكثير من العلم مما يمكن أن يقدموه لهم بينما لم يكن مع الصليبين ما يمكن أن يقدموه للعرب.

وفى بداية عصر السيرة كان هناك اتصال واضح ومنظم بين بعض بلدان أوروبا والبلدان الشرقية كعلاقة جنوا والبندقية بالمماليك ولكن جنوا والبندقية لم تعرفا المسرح الحقيقى إلا حين فتح الأتراك القسطنطينية على يد محمد الفاتح، ولم يمض وقت طويل على هذا الفتح حتى انهارت الأمة العربية وضاع استقلالها الشكلى وأصبحت بلادها ولايات عثمانية سنة١٥١٧ حين هزم السلطان سليم سلطان مصر المملوكى قنصوه الغورى، ومنذ ذلك التاريخ والبلاد العربية تتساقط نحو

هوة سحيقة من الانهيار الفكرى بينما المسرح الأوروبى يبدأ تجربته التى وصلت إلى الاكتمال فى القرن السابع عشر، والثامن عشر. فى كل من انجلترا، وفرنسا، والمانيا، ولم يكن من السهل أن تتم عملية انتقال فن المسرح فى وقت كان احتكاك العرب فيه بأوروبا غير منظم لا يتخذ صفة علمية. ولا يتم إلا عن طريق بعض التجار، وهم قلة معدودة ليست بذات تأثير، هذا فضلا عن أن المجتمع نفسه غير مهيأ للمسرح فهو غارق فى ظلام علمى دامس كما كان جمهور الشعب العربى يعيش وطاة ظلم مثقل على كاهله وكانت حاجته فى هذه الفترة إلى الفرد المخلص واضحة، ومثلت السيرة الشعبية هذه الحاجة، فكان فن السيرة وليد عصر الاضطهاد .

وفى اخريات القرن الثامن عشر بدات بشائر نهضة ثقافية تظهر فى الوطن العربى - وكانت أولى بوادرها فى بلاد الشام فقد أخذت الثقافة الأوروبية تفد إليه عن طريق البعثات التبشيرية التى قامت بإنشاء المدارس هناك، وبدأت هذه المدارس تدَرس المسرح كجزء من تاريخ لغاتها الأدبى، ولم يكن هذا التاثير ليظهر مباشرة إذ لابد من نضج اجتماعى وثقافى تكون فيه الحرية

جزء من حياة الجماعة ثم تعقبه الحاجة إلى فن المسرح، وهذا ما حدث فعلا حين أصبحت الأمة العربية فى حاجة حقيقية إلى الديمقراطية كوسيلة لحكم نفسها بنفسها، وخلاصها من الاستعمار، وظلم الحكام، ولم تكن فكرة الفرد المخلص هى الفكرة السائدة فى أذهان بعض من جمهور الشعب العربى. وإنما كان المخلص هو ثورة الشعب. كان هذا التحول السياسى والاجتماعى فى أذهان الناس هو البداية الحقيقية لظهور الحاجة إلى فن المسرح، الذى اشترك فى إبرازه تراث سابق من فن وفنون الفرجة الشعبيه التى أوجدت الممثل، ومهدت لهذا الفن، هذا فضلا عن الاحتكاك الثقافى بأوربا الذى ساهم فى تقديم وإبراز وتطوير فن المسرح .

الفصل الخامس

العصر الحديث والمسرح

لم يتوقف احتكاك أوروبا بالثقافة العربية طوال عصر السيرة. وقد برز احتكاكهم فى عدة صور كان أهمها حركة الاستشراق الضخمة التى بلغت ذروتها فى القرن الثامن عشر والتاسع عشر. ولقد رأينا ترجمات كثيرة للأدب العربى فى هذه الفترة تملأ بها مكتبات أوروبا. ورأينا كذلك احتفاءهم بقصة ألف ليلة وليلة، كما رأينا جوته شاعر ألمانيا يتأثر مباشرا بالشعر العربى والفارسى فى ديوان الشرق والغرب، وفى ذلك الوقت لم يكن العالم العربى يشعر بقيمته أو قيمة ثقافته، كما لم تكن الظروف ملائمة له ليفتح له نافذة على العرب، غير أن الغرب بدأ يفتح هذه النافذة فى بلاد الشام. ومهما تكن الأسباب التى أدته إلى القيام بدور ثقافى فى الشرق العربى، فإنه قام به فعلا. فرأينا مدارس الإرساليات المسيحية الأوربية تقام فى الشام. وقد أدت هذه المدارس بعض ما أريد لها من أثر تحقيقا لأهداف منشئيها، كما أنها تخطت ما أريد لها وأصبحت إلى حد ما أداة ثقافية حقيقية لتطوير حركة الفكر العربى. وكان تأثيرها فى البداية منصبا على قطاع محدود من جماهير الشعب العربى فى الشام إذ أن هذه المدارس لم تستوعب أعدادا كبيرة منه، إلا أن بعض خريجى هذه المدراس قام بدور توجيهى فى بيئته والبعض الآخر ساعدتهم هذه الثقافة على إدراك ما هم عليه من ظلم

وإجحاف. وهنا ظهرت الحاجة إلى الحكم الذاتى فبدت فى شكل دعوة. وهى وإن بدت ضعيفة غير واضحة إلا أن أثرها كان واضحاً فى تقبل الشاميين لفتح محمد على لبلادهم، ومساعدتهم له حتى يخرجوا من سيطرة تركيا.

ولم يكن هذا الاحتكاك هو الاحتكاك الوحيد بالغرب، ولكن كان هناك احتكاك مجموعات من التجار بأوروبا كما قلنا سابقاً. ومن خلال ذلك الاحتكاك عرف المسرح نظرياً وعملياً من خلال زيارات هؤلاء التجار إلى أوربا.

غير أن هذه الاحتكاكات لم تتخذ صورة خطيرة، ومؤثرة تأثيراً فعالا، إلا حين قدم الفرنسيون لغزو مصر، وكانت قيمة هذا الغزو لا ترجع لأثره العسكرى، وإنما لأثره الحضارى فلقد نقلت قطعة من أوروبا إلى مصر متمثلة فى هؤلاء الغزاة الذين كانوا يحملون معهم الكثير، إلا أنه كان من أهم ما قدموه هو صورة الديمقراطية المتمثلة فى المجالس التشريعية التى أنشأها نابليون بونابرت مشركا المصريين فى حكمهم لأنفسهم.

وإذا كان من الطبيعى أن يثور المصريون على نابليون فإنه من الطبيعى أيضا أن يفكروا كثيراً فى طريقة حكمه، وأن يتأثروا بها. ظهر تأثير ذلك فعلا فى الحركة الشعبية التى

فرضت فيما بعد محمد على واليا على مصر، وإذا كان محمد على قد نجح فى ضرب هذه الحركة الشعبية فإنه لم ينجح فى القضاء عليها، وصحيح أن الحركة أخفقت، ولكنها استمرت تنمو بعمق يوما بعد يوم.

ومحاولة محمد على ضرب الحركة الوطنية تعد البداية لانتهاء عصر السيرة، فقد كان المصريون يحلمون قبل عهد محمد على بالفرد المخلص، الفرد الذى يقيم العدل، والحق، ويعيد لهم أمجادهم، ووجودهم، وبدا محمد على بالنسبة لهم هو البطل المخلص، إلا أن طريقته العنيفة فى ضرب حركتهم الشعبية، وتشتيت قيادتهم، واضطهادها، حطم أملهم فى الفرد المخلص، ولم تعد السيرة بذلك ترضى احتياجاتهم الاجتماعية، وكان ذلك إيذانا بعصر فنى جديد، فبدأت عملية إحياء لتراثهم القديم، وفنونهم الغنائية القديمة، ولكن ذلك لم يكن يعنى أنهم وقعوا على فنهم الذى يحتاجون إليه .

وفى عام ١٨٤٧ظهر فن المسرح فى بيروت، وربما يتصور البعض أن ظهور المسرح كان عملية فردية بحتة، فالحقيقة أن ظهور المسرح سنة ١٨٤٧ فضلا عن أن هناك جهداً سابقاً وظروفا أدت إلى قيامه، فإن ظهوره فى هذا التاريخ بالذات - فترة انتهاء حكم محمد على - إنما كان التعبير الحقيقى عن أن حس أدبنا نحو البطل الفرد المخلص بدأ فى الانتهاء، وأن

عهدا جديد واعيا يأخذ فى الظهور وهو أحساس الناس بحاجتهم إلى حكم أنفسهم أى الحاجة إلى الديمقراطية. ولقد شاهدت مصر المسرح الأوربى حين قدمت الحملة الفرنسية. إذ كان الفرنسيون يقيمون حفلات مسرحية خاصة بهم. إلا أن هذه المسرحيات لم تثر اهتماما فنيا لدى جمهور الناس. كما لم تثر أيضا اهتماما لدى المثقفين فإن عدد من شاهدوها من المصريين كان قليلا جداً. وكل ما أثارته فيمن رآها هو غرابتها. والجبرتى نفسه لا يصف انطباعه عن هذه المسرحيات وإنما يصف لنا نظامها. وهو ما أثار انتباهه. إذ أن الحس العام لدى الجمهور كان منصبا على فكرة الفرد المخلص لا فكرة الجماعة.

وحين يبدأ الاحتكاك الثقافى الحقيقى بأوربا. من خلال البعثات الثقافية يكون أهم ما تعلمه أولئك المبعوثون من أوروبا هو الحياة الديمقراطية هناك. ويتضح ذلك فى أخطر شخصية من شخصيات الفكر المصرى وهو رفاعة رافع الطهطاوى. الذى عاد من فرنسا ليبراليا وكان يدعو إلى الديمقراطية على طريقة المثاليين.

كان تأثير المسرح عليه تأثيرا واضحا. فرأيناه فى كتابه تخليص الإبريز فى تلخيص باريز يعرض صورة المسرح كما يراه. مع أن هذه أول صورة تعرض فى مصر عن المسرح كفن

قائم إلا أننا نرى تهديف فكرة المسرح واضحا فى عرضه لهذه الصورة، فهو يراه جدا فى صورة هزل، واتخاذ الجد صورة الهزل إنما مرده استنباط العبرة منها. وذلك لأنه يرى فيها سائر الأعمال الصالحة والسيئة ومدح الأولى وذم الثانية حتى إن الفرنساوية يقولون إنها تؤدب أخلاق الإنسان وتهذبها فهى وإن كانت مشتملة على المضحكات فكم فيها من المبكيات، ومن المكتوب على الستارة التى ترخى باللغة اللاتينية. قد تصلح العوائد باللعب. كانت هذه الصورة الهادفة هى المسرح فى نظره. ولم يكن يخفى على ليبرالى مثل رفاعة قيمة المسرح فى الحياة الديمقراطية. ولقد كان رفاعة مصريا يشعر بكفاءته، وتفوقه، ومع ذلك فإنه لم يكن ليأمن على نفسه من الاضطهاد، والظلم.

ولقد اضطهد فعلا ونقل منفيا ناظرا لمدرسة ابتدائية بالسودان. وهناك ترجم كتابه مطالع الأفلاك فى رحلة تليماك. ولا تمثل ترجمة هذا الكتاب فى مصر إلا دعوة جديدة لأصول الحكم. كان بالنسبة لرفاعة درسا فى الديمقراطية على طريقة المثاليين، التعبير الهادئ وتقديم النماذج دون الحث الصارخ والإلحاح الخطابى فى عملية التوجيه نحو الديمقراطية.

وشاهد على مبارك المسرح فى بعثته فى فرنسا وتحدث عنه فى كتابه علم الدين، وكان هناك كثيرون من المبعوثين ممن شاهدوا المسرح، وعرفوا قيمته، ولكن لم يخلفوا لنا كتابات لنعرف حقيقة رؤيتهم لفن المسرح، وآخرون من غير المبعوثين، الذين شاهدوا فن المسرح وهم التجار. والتاجر أكثر حرصاً على الحرية من العالم، فإن للعالم مكانته الاجتماعية التى تحميه، أما التاجر فلا يحميه سوى الحرية فى مجتمع فقدت فيه حرمة القانون. والعالم متأن فى حركته، أما التاجر فهو جسور، والحياة بالنسبة له صفقة إما أن يربح أو يخسر فيها .

ولم يكن غريبا أن نرى فى رفاعة رؤياه المثالية المتأنية، بينما رأينا فى مارون النقاش التاجر المثقف ذا الجراة فى تقديم المسرح، وتتمثل فى مارون النقاش أصالة الثقافة العربية، هذه الثقافة كانت السيرة تمثل جزءاً كبيراً منها، بالإضافة لفنون الفرجة الشعبية وعند مشاهدته لفن المسرح فى أوروبا لم يتعمقه ليقدمه، وإنما كان كافياً بالنسبة له أن يراه ليخطو به عدة خطوات، إذا ما أتيح له أن ينمو من فن السيرة وفنون الفرجة الشعبية الأخرى القرقوز وخيال الظل والتمثيلية المرتجلة. نموا ذاتيا بعيدا عن المؤثرات الأجنبية، ولقد خلط مارون كثيرا بين المسرح الأوروبى وبين فن السيرة،

فهو لم يقدم لنا مسرحيات مترجمة عن الغرب، وإنما بدأ يؤلف للمسرح مستمدا موضوعاته من التراث الشعبى العربى فقدم مسرحية «هارون الرشيد» من خلال القصص الشعبى لا من خلال التاريخ. وكان ذلك إيذانا بعهد جديد، غير أن مارون النقاش لم يستمر طويلا فقد أغلق مسرحه، ومهما قيل من روايات غير موثوق بها عن أن الخليفة التركى هو الذى أمر بإغلاقه، فإنه لم يكن ليتوقع لهذا المسرح أن يبقى طويلا بالشام فى هذه الفترة من تاريخه إذ أن الحرية هناك كانت وقتية ولم تكن حالة مستمره فمصادرة الحريات، وازدياد الاضطهاد على الأفراد والجماعات ... لم يكن ليجعل من الشام المناخ الصالح له وإنما كان مناخه الحقيقى فوق أرض مصر التى كانت تعج بحركات ثورية عمقت جذورها، فرأينا المسرح ينمو نموا طبيعيا فى هذه الظروف، وتتكون أول فرقة مصرية سنة ١٨٧٠ على يد يعقوب صنوع متأثرة بفنون الفرجة الشعبية.

وقد سبق ظهور مسرح صنوع إنشاء مسرح الأزبكية سنة ١٨٦٨، ودار الأوبرا سنة ١٨٦٩، وأخذت تفد إلى مصر تباعا فرق تمثيلية فرنسية وإيطالية ثم فرق إنجليزية ولم يتكون مسرح الأزبكية ودار الأوبرا عبثا أو تقليدا للغرب ولكنهما كانا يمثلان صورة من صور تطور المجتمع نحو الديمقراطية. وإذا

كانت الفرق الأجنبية تمثل بالنسبة للبعض أداة للتسلية، فإنها كانت تمثل بالنسبة للبعض الآخر أداة من أدوات التطور.

وحتى إذا نظرنا إلى الخديوى إسماعيل فى تكوينه لهذين الدارين. وحرصه على وفود الفرق الأجنبية إلى مصر، لم يكن ذلك بالنسبة له أداة من أدوات التسلية فقط، وإنما كان أيضاً لجعل مصر قطعة من أوربا، ومحاولة الوصول بمصر إلى أوروبا لم يكن يعنى شكل البنيان، والطرقات، وإنما أن تصل مصر إلى مستوى أوروبا الحضارى إذا أردنا نقل مصر إليه، فإن أهم وسائله هو الديمقراطية التى كانت المطلب العام لجمهور الشعب المصرى، والمسرح إحدى الأدوات الممثلة له.

ولقد وجد المسرح الأوروبى إقبالا وتشجيعا منقطع النظير، ويذكر صلاح الدين طنطاوى فى كتابه «أعلام المسرح» أن تكاليف أوبرا عايدة عند تمثيلها لأول مرة سنة ١٨٨٠ كانت نيفا وخمسمائة وخمسين ألف فرنك للشعر المستعار فقط وذلك خلاف لما أعطى لفرق الموسيقيين والممثلين، وعدا ١٥٠ ألف فرنك جاد بها الخديوى لفردى، وقد بلغ ما صرف على فرقة واحدة من الفرق الأجنبة ١٢٠ ألف جنيه، وكانت الممثلة الواحدة تتقاضى أحيانا ١١٠٠ جنيه شهريا، عدا الهدايا، والجواهر التى تقدم إليها.

ويدل الإقبال على الفرق الأجنبية الوافدة على أن الجمهور كان يجد فى المسرح العالمى ألفة، ولا يجده غريبا عنه، وهذا التشجيع إن هو إلا لون من ألوان الارتباط بين فنونه وبين فن المسرح أو على الأصح بين فن السيرة التى قدمت أول صورة للتمثيل فى المجتمع العربى، وبين المسرح الأوروبى، وهذا الجمهور هو نفسه الذى شجع يعقوب صنوع حين أنشأ فرقته التمثيلية .

وإذا كان مارون النقاش قد قدم مسرحيات مؤلفة من موضوعات شعبية فإن يعقوب صنوع أيضا قدم مسرحيات مؤلفة، ولكنه بحكم بيئته وعن فنون الفرجة الشعبية المصرية الساخرة استخدم عنصر الكوميديا بذلك تعبيرا عن بيئتها.

ولم يكن صدفة أن كون يعقوب صنوع فرقته فى نفس الوقت الذى وصل فيه الشيخ جمال الدين الأفغانى إلى مصر الذى يختلف كثيرا عن رفاعة رافع الطهطاوى فبينما رأينا الأخير فى دعواته يلتزم طريق المثاليين فإن جمال الدين لم يلتزم هذا الطريق، وكان طريقه الذى اتخذه قبل أن يصل إلى مصر هو كان الأفغانى متحمسا للديمقراطية ويؤمن أن طريقها الوحيد هوالثورة، فكان يحث عواطف الناس نحوها، ولم يكن المسرح فكان يحث عواطف الناس نحوها ولم يكن المسرح فى ذلك الوقت قد أنتج المؤلف لذا كان طريق المسرح

للتأثير على الجمهور أقرب إلى طريق الدعاة من المثاليين، فهجر يعقوب صنوع المسرح إلى الصحافة، ولم يكن غريبا أيضا أن يصنع ذلك، فلقد وفد سليم النقاش من الشام على رأس فرقة فى ديسمبر ١٨٧٦ ولم يستمر فى قيادتها طويلا بل تركها سنة ١٨٧٧ ليوسف خياط أحد أفراد فرقته.

واتجاه كل من يعقوب صنوع وسليم النقاش إلى الصحافة إنما كان دفعا للحركة الديمقراطية على تصور أن الصحافة أكثر تأثيراً فى الجماهير من المسرح فى قدرتها على الحث المباشر نحو الثورة، بينما يمثل المسرح الأداة التصويرية الهادئة فى التعبير عن مشكلات المجتمع. واتجاه يعقوب صنوع وسليم النقاش إلى الصحافة لم يكن لعلة فى المسرح بقدر ما كان ذلك أقرب للحظة الحث المباشر قبيل قيام ثورة سنة ١٨٨١. والظاهرة الجديرة بالتسجيل أن المسرح لم يتوقف بعد ذلك مطلقا، واستمرت الدعوة لتشجيعه بين كثير من المثقفين. ولقد تبدت رؤية الجمهور للمسرح بما يبين شعورهم به ومعرفتهم له دون أن يكون لهذه المعرفة أساس نظرى مستمد من فكرة الدراما العربية، وإنما كان مستمداً من حسهم به، وألفتهم له، هذه الألفة التى أتيح لها معيشة طويلة فى الأرض العربية من خلال قاص السيرة الممثل، ولقد رأينا البعض يتصور أن فن المسرح فن عربى انتشر فى أوربا

عن طريق الأندلس، ثم ضعف حتى تلاشى من البلاد العربية ثم استعادوه ثانية من أوروبا، ولقد ألحت على ذلك مجلة الأستاذ فى عددها الصادر فى ١٠- ١- ١٨٩٢، وقد رأينا هذا القول يتكرر ثانية بعد مرور أكثر من ثلاثة عشر عاما فى مقال لمحمد زكى عثمان، بعنوان «أندية التمثيل فى مصر والأستانة» فى صحيفة الجوائب المصرية فى عددها الصادر فى ٩- ١٢- ١٩٠٥ .

وإذا كان هذا القول مجرد تصور بعيد عن الحقيقة فإن له دلالة واضحة، وهى ارتباط المسرح بالأرض العربية مما أدى إلى تصور أنه فن عربى، ولقد ظهر هذا الارتباط واضحا أيضا حين قدم أبو خليل القبانى إلى مصر سنة ١٨٨٤ من الشام بفرقته التمثيلية. كانت هذه الفرقة تعبيراً عن التراث الشعبى العربى تعبيراً كاملاً، إذ كانت معظم مسرحياته مؤلفة من قصص التراث الشعبى وبالذات السيرة الشعبية، وقصص ألف ليلة وليلة فقدم عدة مسرحيات منها عنترة وسيف بن ذى يزن ومهلهل سيد ربيعة، واللقاء المأنوس وفى حرب البسوس وحياة امرؤ القيس، وابن وائل، والأمير محمود، والشيخ وضاح ومصباح، وقوت الأرواح، ومغامرات نور الدين، وقمر الزمان. ولم يكتف القبانى بأخذ موضوعات مسرحياته من التراث الشعبى وإنما لون أيضا مسرحه بالصبغة الشعبية

تلوينا جعل من هذا المسرح صورة أخرى من صور أداء السيرة، فكان الإنشاد وهو أحد عناصر القصة فى السيرة عنصرا هاما من عناصر مسرحه، حتى ليمكن القول بأن القبانى هو صورة متطورة للقاص الشعبى متخذا المسرح أداته فى القص. وهذا ما يؤكد أنه ليس من السهل أن نفصل بين عملية النمو الذاتى للمسرح داخل الأرض العربية، وبين عملية نموه عن طريق الانتقال. فقد تزاوجت هاتان العمليتان تمام التزاوج، وكما كان ظهور المسرح نتيجة لعملية الامتزاج هذه... فإن نمو عملية المسرح وتطوره سارت فى هذا الطريق أيضا .

ولقد كانت المسرحيات المؤلفة والمستمدة من السيرة تؤدى على المسرح بطريقة تقرب إلى طريقة القص منها إلى أن تكون مسرحا متكاملا. كما كانت الأعمال المسرحية المترجمة عن الإنجليزية، والفرنسية تقدم أيضا، وإلى جوارهما كانت تتم عمليات تعريب للمسرحيات الغربية فتقربها من أسلوب القص الشعبى.

ولم يكن المسرح فى تطوره يتقدم نحو نموذج فنى واضح وإنما كان يتخبط فى طريق مظلم. وقد كان بذلك تعبيرا عن ظروف المجتمع نفسه. ذلك المجتمع الذى فقد استقلاله سنة ١٨٨٢ بعد ثورة كانت تسعى لحرية الشعب، وديمقراطيته، ولما تحركت الجماهير نحو الوعى بظروفها، والإسهام فى النشاط

السياسى المعادى للاستعمار أخذ طريق المسرح يتضح شيئا فشيئا. ففى الفترة ما بين ١٨٨٢و ١٨٩٠، وهى فترة كبت سياسى قاسى منه الشعب كثيرا، لم يكن للمسرح لون غير أداء المسرحيات الغنائية بأسلوب القص الشعبى. وفى هذه الفترة كان الحس الرومانسى ينمو شيئا فشيئا. حتى أخذ فى الظهور فى أخريات القرن التاسع عشر. ورأينا المسرح يأخذ فى التعبير عنه. غير أن الرومانسية لم تكن سمة تسم الفترة كلها وإنما كانت بذورها الأولى تتفتح. ورأينا فرقة اسكندر فرح التى اشترك فيها الشيخ سلامة حجازى كمغن وممثل أول فرقة تقدم خليطا من المسرحيات الكلاسيكية والرومانسية دون أن يسودها اتجاه. وإن كان واضحا أن بعض المسرحيات الكلاسيكية المقتبسة حرفت بطريقة تجعلها أقرب إلى الرومانسية. وقد قدمت الفرقة مسرحيات السيد لكورنى ومسرحيات أندروماك، وأفجيينى لراسين، كما قدمت المسرحيات الرومانسية. هاملت. عطيل. روميو وجولييت. وهرنانى، وصاحب معامل الحديد.

وقد أدى تطور المجتمع واتجاهه نحو الرومانسية إلى توقف كثير من الفرق الأخرى التى لم تجار هذا التيار. فتوقفت فرقة القبانى. والقرادحى. وظهر واضحا فى سنة ١٩٠٥ غلبة التيار الرومانسى على ما عداه من التيارات الأخرى. ظهر

ذلك واضحا حين انفصل سلامة حجازى عن اسكندر فرح، وكون فرقته الخاصة به، وقد جذب سلامة حجازى رواد المسرح نحو مسرحه، ولم يكن أمام إسكندر فرح من طريق ليعيد جمهوره إليه إلا أن يرضيه بالاستجابة لعواطفه التى كانت متأهبة بطبيعة المرحلة تاريخيا واجتماعيا للرومانسية. والحقيقة أن المسرح كان من أوضح الفنون التى عبرت عن المراحل النفسية لجمهورنا.

وإذا كانت المرحلة الرومانسية قد أخذت فى الظهور قبل سنة ١٩٠٥ وتأكدت تيارا بعد ذلك فإننا لم نر تسجيلا واضحا لها فى كتاب «الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هيجو»، المطبوع فى القاهرة سنة ١٩٠٤ . وهذا الكتاب يكاد يرتبط بحركة التاليف الأدبى اكبر من ارتباطه بحركة المسرح إلا أن مقالتى فرح أنطوان ١٩٠٦فى صحيفة الجامعة عن المسرح تحددان بوضوح اتجاهه نحو الرومانسية على غيرها من النزعات الأخرى .

ولم تكن الرومانسية انتقالا مباشرا حرفيا عن الغرب بقدر ما كانت تعبيرا صادقا عن ظروف المجتمع فى ذلك الوقت. إذ أن بداية هذا القرن العشرين فى تاريخنا تمثل إلى حد ما فرنسا بعد الثورة الفرنسية فظهرت تيارات متعددة. تيار يتمسك بالقديم، وآخر يدعو للتجديد الغربى، وبينهما دعوة

للإحياء للجمع بين التراث القديم، والاستعانة بعلوم الغرب وآدابه. هذا فضلا عن أن الدعوة الاجتماعية كانت على أشدها يقوم بها تلامذة الشيخ محمد عبده من أمثال قاسم أمين وأحمد لطفى السيد. كما أن الصراع السياسى أخذ فى الوضوح فى مواجهة الاستعمار البريطانى ... نقلت كل هذه الهزات عواطف الجمهور المستفزة نحو الرومانسية، وظهرت واضحة فى المسرح، فهو الفن المرتبط مباشرة بالجماهير، فهى صانعته وهى الممول الأول والأخير له.

وليس بمستغرب أن تظهر النزعة الرومانسية فى المسرح قبل غيره من الفنون، وذلك لأنه الفن الذى ولد حديثا فى أرضنا نتيجة لامتزاج عملية النمو الداخلى، وعملية الانتقال، فهو فن جديد نما من خلال حركة الجماهير، فكان بذلك المعبر عنها. وكان بذلك أيضاً أكثر حساسية للاستجابة إلى احتياجاتها. وقد أخذت الحركة الرومانسية تنمو بالتدريج، نموا واضحا حتى رأيناها تظهر مكتملة مع تكوين جورج أبيض لفرقته سنة ١٩١٢. ورأينا هذه الفرقة تقدم أولى المسرحيات الاجتماعية المصرية سنة ١٩١٣. وهى مسرحية مصر الجديدة ومصر القديمة لفرح أنطون. تعد هذه المسرحية نتيجة لعملية امتزاج بين النمو الداخلى للمسرح، وبين عملية الانتقال، فالمسرحية مقتبسة عن نانا للكاتب

الفرنسى إميل زولا، ولكنها ابتعدت عن أصولها كثيرا فى بنائها وفى مضمونها أيضا، فقد اتخذت من المجتمع المصرى الأصيل ومشكلات الساعة التى كان يعيشها المصريون فى ذلك الوقت موضوعا لها، وعبرت عن ذلك تعبيرا موفقا. ولم تظهر عملية الامتزاج هذه فى محاولة التأليف فقط وإنما ظهرت كذلك فى المسرحيات المترجمة، ولقد أدرك هذا أحد نقاد المسرح فى تلك الفترة، وهو محمد توحيد السلحدار، فى أربعة مقالات له، نقد فيها مسرحية الأحدب، التى قدمتها فرقة جورج أبيض سنة ١٩١٢، وقد نشرت هذه المقالات فى صحيفة المقطم فى نفس السنة فى أعدادها رقم ٧١٤٩، ٧١٥٠، ٧١٥١، ٧١٥٢، وكشف محمد توحيد السلحدار فى هذه المقالات عن سر إعجاب الجمهور بهذه المسرحية، وأرجع ذلك إلى مشابهتها بالقصص العربية الشعبية (١). وعقد مقارنة بين شخوص المسرحية وأبطالها وبين شخوص السيرة وموضوعها، وعد المشابهة بينهما هى السبب فى نجاح المسرحية وإقبال الجمهور عليها.

وعندما نصل إلى سنة ١٩١٥ نجد أن ظروف المجتمع النفسية قد تغيرت تماما، فقد التهب الجو بحماس زائد من الشباب لمواجهة الاستعمار ومواجهة التدهور الذى أصاب المجتمع بفعل الحرب العالمية، وكان المسرح قد دخله بعض

تجار الجنس، فى الدعاية له، واستغلاله لابتزاز الأموال. فبدأ الشباب الدعوة للواقعية (٢) كانت صيحة يحملها المثقفون من أنصار المسرح الذين تجمعوا فى جمعية أسموها أنصار التمثيل. ساهمت هذه الدعوة فى تقديم أعمال مسرحية غايتها الإنسان المصرى العادى أو ما يسمى بطبقة البورجوازية الصغيرة. وقد حملت هذه الدعوة بذور الواقعية بوضوح .

ظهر ذلك فى أعمال محمد تيمور وعبد الستار أفندى وعصفورفى القفص والهاوية. وحسين رمزى فى مسرحية الضحايا. وكان المسرح بذلك أول فن من فنوننا تظهر فيه الواقعية واضحة وتصبح اتجاها عاما للمسرح الجاد فى الفترة ما بين ١٩١٥ - ١٩٢٣. كما أخذ المسرح فيه صورة جديدة تميزه عن الفترات السابقة، فقد بدا وكأن أصوله وقواعده أرسيت لدى الكتاب والجمهور، وظهر واضحا أن المسرح جذب انتباه كثير من أبناء الطبقة المتوسطة، ولم يكن اقتحام عبد الرحمن رشدى ويوسف وهبى عالم المسرح كممثلين فيه. ومحمد تيمور وحسين رمزى وإبراهيم رمزى كمؤلفين للمسرح إلا تعبيرا عن اهتمام هذه الطبقة بهذا الفن الجماهيرى، ومحاولتها استخدامه أداة لعملية التطوير الاجتماعى معبرة عن حرية الإنسان المصرى واحتياجه للديمقراطية ورغبته فيها.

ولقد عبرت البرجوازية عن نفسها فى المسرح إبان الحرب العالمية بوضوح. وظهرت فى المسرح جوانب كثيرة من محاسن وعيوب هذه الطبقة، وكان المسرح يجد فى البحث عن إيجاد طريق له كفن. وكأداة للمجتمع، بفعل الجادين من أبناء هذه الطبقة، كما كان انحراف جانب من المسرحيين نحو الخلاعة بفعل النزعات الانتهازية بين أبناء هذه الطبقة، فاستغلوه كأداة للكسب الرخيص، وما حدث فى المسرح حدث فى ثورة سنة ١٩١٩ فكان انتكاسها تعبيرا عن فساد بعض من أبناء هذه الطبقة. ولقد كانت ثورة ١٩١٩ هى ثورتهم، واستخدموا المسرح أداة للحث المباشر عليها. وقد قامت بعض الفرق التى كانت تتاجر بالمسرح وتقدمه فى صورة جنسية مشوهة بالتحول عن هذا الطريق إلى المساهمة بدور تأثيرى لدى الجماهير، وحين تحققت بعض المكاسب للطبقة البورجوازية من خلال المساومات على الثورة هدأت ليسير المسرح الجاد بعيداً عن الاتجاه الواقعى تجاه دعوة جديدة تبرز لأول مرة فى تاريخ الأدب الحديث، وهى الدعوة للفن الجميل، وهو ما سمى بعد ذلك بفن البرج العاجى، وبظهور هذه الدعوة يبدأ الانفصام بين الفن والمجتمع، ولم يكن هذا الانفصام بعدا من المسرح عن المجتمع بقدر ما كان تعبيرا عن عواطف الجماهير المحبطة نتيجة لثورات أحبطت. وكانت هذه الدعوة

فى الفن تمثل الفشل السياسى والاجتماعى، وكانت الميلودراما هى الفن الملائم الذى يرضى عواطف الجمهور المستفزة بفعل عوامل الإحباط السياسى والاجتماعى وقد اتجهت الفرق المسرحية إلى الميلو دراما إرضاء لذلك الجمهور. ولم تحاول إحداها أن تقوم بدور الموجه له. وقد وجدت هذه الفرق المسرحية نجاحا كبيرا فى الفترة ما بين ١٩٢٣ - ١٩٣٠. وكان عام ١٩٣٠ عاما حاسما فى تاريخ مصر فقد كان حكم إسماعيل صدقى يمثل عهداً من الإرهاب ضد الطبقة الكادحة. ولقد شاهدت هذه الطبقة فى مصر كثيرا من ألوان الضغوط فى عصور مختلفة، ولكن اضطهاد إسماعيل صدقى كان لونا جديدا من ألوان الاضطهاد لهذه الطبقة. فقد كانت تضطهد لحاجة الحكام إلى استنزافها دون الإحساس بها، أما الاضطهاد فترة إسماعيل صدقى فقد كان الهدف منه إيقاف نموها، ولقد كشف موقفه عن أن النمو الحقيقى لها لا يمكن إيقافه، ولم يكن لهذه الطبقة النامية كتاب يعبرون عنها، ولكنها كانت قوة حقيقية، أوقفت نجاح فرق الميلودراما فأخذت فرقة رمسيس تتعثر، وتتوقف عدة مرات. وتوقفت كذلك فرقة فاطمة رشدى تماما ولم تستمر سوى فرقة الريحانى التى كونها سنة ١٩٢٦ ولم يكن استمرارها بسبب تمثيلها لجوانب الصراع الاجتماعى وإنما

لأنها اتجهت بالمسرح نحو الكوميديا ذلك الفن المنطلق من طبيعة الجمهور المصرى صاحب النزعة الساخرة، ولم يكن أمام الفرق المسرحية لتنجح إلا ان توجه بعض عنايتها لهذه الطبقة. ولقد حاول يوسف وهبى الاستمرار بفرقة رمسيس، فقدم بعض المسرحيات التى تحدثت عنها، مثل أولاد الفقراء، وأولاد الذوات، وبنات الريف، وكانت هذه المسرحيات تتحدث عن هذه الطبقة، ولكنها لم تكن تعبر عنها، وكانت حلولها برجوازية لا تحمل فكرا يمثل هذه الطبقة، وكان بعضها يجعل الطريق مغلقا أمامها. وقد افادت هذه المسرحيات فى استمرار مسرح رمسيس، ولكنه لم يستطع أن يواكب التطور المستمر لهذه الطبقة التى لم تعد ترضيها أمثال هذه المسرحيات الميلودرامية، وإن تحدثت عنها من قريب أو بعيد، فتوقف مسرح رمسيس تماما. وقد دفع النقد المسرحى السلطة البرجوازية للدخول فى الحركة المسرحية كممول لها، ولكن دخول السلطة لم يدفع بخطى المسرح إلى الأمام فلم يكن مسرحها يقدم سوى المسرحيات المترجمة، أو مسرحيات البرج العاجى، ولم يكن لهذا المسرح من معنى سوى ان البرجوازية أصبحت المهيمنة على عالم المسرح، وانه أضحى أحد فنونها الممثل لها. غير أن البرجوازية نجحت فى أن تدخل المسرح عالم الأدب بظهور المسرح الشعرى، على يد

شوقى. ثم عزيز أباظة. وكذلك ظهور توفيق الحكيم ككاتب للمسرح يدافع عن فكرة البرج العاجى. ونظرة إلى أعمالهم تدلنا على الانفصام الكبير الذى حدث بين المسرح وجمهوره فلم يعبر واحد من هؤلاء عن الطبقة النامية.

ولقد كان واضحا لكى يعيش المسرح ويبقى أن يتخطى مرحلة البرج العاجى. وأن يوجه نحو الطبقة الكادحة. وإن تهديفه لخدمة القضايا الاجتماعية الجديدة أمر لا مفر منه إن أريد له البقاء.

وحين امسكت الطبقة المتوسطة بزمام المسرح وأدخلته ميدان الفن الأدبى. قيدت من حركته الاجتماعيه. فجعلته أداة تسليتها ولم تطلقه ليعبر عن الناس جميعا. وحين أتيح للمسرح الفرصة فى التعبير عن البلوروتاريا تبدى وكأنه من العسير تخليصه من القيود السابقة. فقد كان كتاب المسرح وما زالوا هم أبناء الطبقة المتوسطة الذين يتحمسون للثورة ثم ينكصون عنها. ويتحمسون للحرية ثم يخشون منها يقفون مع الديمقراطية ثم يضربونها. ويدعون للإصلاح ثم يرهبونه. وإنه على الرغم من ظهور عدد كبير من كتاب المسرح فإنه مازال فى حاجة إلى الكاتب المعبر عن احتياجات المجتمع التى يعيشها الإنسان المصرى، ولقد عبر المسرح فى الفترة ما بين ١٩١٤ - ١٩٢٣ تمام التعبير عن المجتمع المصري واحتياجاته.

وحمل فكرة الواقعية من خلال النمو الذاتى للمجتمع، ولقد كان واضحاً فى الفترة السابقة لسنة ١٩٢٣ أن المسرح ينمو بقوة الدفع الذاتى داخل المجتمع أيضا. وانه على الرغم من أن البرجوازية كانت هى القائمة بأمره إلا أنها كانت تعبر فنيا عن هذه الحاجة.

أما فى الفترة التالية لسنة ١٩٢٣ فإنه ظهر بوضوح أن المسرح ينمو بقوة الإنتقال من الغرب وأن الحاجة البورجوازية جعلته أداة من أدوات توجيه المجتمع نحو غاياتها .

ولم يعش المسرح لأنه يعبر عن احتياجات طبقة دون طبقة وإنما عاش لأنه تأصل من قبل فى نفوس الجمهور من خلال عملية النمو الذاتى، التى سبقت سنة ١٩٢٣، ونحن نرى فى هذه السنوات العشر الأخيرة الصراع القائم بين مسرح يعبر عن احتياجات المجتمع ومسرح لا يعبر عن شئ بل استخدم ضد هذه الاحتياجات.

ويظهر لنا الصراع الآن فى عالم المسرح حقيقة واضحة. وهو أنه أصبح من أهم الفنون التى يحتاجها المجتمع، وانه تأصيلا جعل الصراعات الفكرية والعقائدية فى مجتمعنا تتجلى واضحة فيه .

ولقد أصبح فن المسرح الآن من أهم الفنون الأدبية فى مجتمعنا وتوجه اهتمام معظم الأدباء نحوه، وأصبح هو الفن الذى يمنح شهرة اكثر من غيره من الفنون الأدبية فاتجه بعض كتاب المقال إليه، وكذلك الشعراء، والقصاص، كما رأينا الأعمال القصصية الكبيرة فى أدبنا تعاد صياغتها مسرحيا.

ونحن نرى الاهتمام بالمسرح يزداد يوما بعد يوم، ولا يتوقف هذا الاهتمام على العاصمة وحدها، وإنما يتعداها إلى الأقاليم التى أخذ بعض منها يكون فرقا خاصة به، كما أخذ بعض كتابه يفرضون اسمهم على عالم الكتابة المسرحية، وهذا يوضح أن المسرح أصبح جزءا من الفطرة الفنية لشعبنا، وأنه الفن الذى يسود حركة الفنون الأدبية الأخرى، مما يجعلنا نؤمن بأننا نعيش فى عصر المسرح، وأن حاجة المجتمع إليه لتؤكد سيادته فى المستقبل وهى تمثل نفس الحاجة للديمقراطية، فإن التغيرات التى نراها فى حركة المسرح وجديته وعدم جديته لترتبط بحركة الديمقراطية وجدية النظر إليها وتطورها إلى الأمام أو انتكاستها إلى الوراء. إنه من الخير أن ننظر إلى حركتهما فى تطورها على أنهما يمثلان حاجة مشتركة للإنسان المصرى والعربى.

ولقد مر المسرح المصرى بتجارب مرهقة منذ كتابة هذا الكتاب عبرت عن شئ واحد انه حين تهتز الديمقراطية وبعد

ديسمبر ١٩٦٨ يهتز المسرح ويفقد فعاليته فالحاجة إلى المسرح تمثل حاجة إلى الديمقراطية ولن يتكامل مسرحيا إلا حين تتكامل الديمقراطية وعندها نخرج من عصر التمهيد للمسرح أو التمهيد للديمقراطية لعصر المسرح أو عصر الديمقراطية .

الفصل السادس

الخاتمة

لقد انتهينا إلى أن المسرح كأى فن من الفنون يوجد نتيجة للحاجة، وأن هناك طريقين يدفعان لظهور المسرح فى أمة من الأمم، وكان الطريق الأول هو طريق النمو الذاتى لهذا الفن داخل الأمة نفسها، وكان الطريق الثانى هو طريق الانتقال، وتبينا أن ظروف المجتمع العربى لم تكن ملائمة لظهور فن المسرح، وحين تهيأت الظروف الملائمة لنموه فى العصر الحديث، وظهرت حاجة المجتمع ماسة إليه كأداة من الأدوات الديمقراطية ظهر المسرح، وكان ظهوره نتيجة امتزاج لهذين العاملين طريق النمو الذاتى أو طريق الانتقال. وكانت حركة نمو المسرح السريعة تثبت أن الفترة السابقة لظهوره كفن مكتمل والتى ارتفع فيها أداء قاص السيرة إلى درجة الممثل أصلت هذا الفن فى نفس الجمهور العربى.

وظهور المسرح فى العصر الحديث يؤكد حقيقة واضحة، وهى أن كل التهم التى وجهت للعرب عند الحديث عن فن المسرح، تهم تحمل من العسف أكثر مما تحمل من الصدق. فالخلق الفنى فى الأدب العربى لم يكن ناقص التكوين. لقد نمت فنون تثبت تكامل الأدب العربى. لقد ظهر فن الشعر

الغنائى عند العرب حين كانت الحاجة إليه ماسة فى عصر ما قبل معرفة الكتابة. وعندما استقر المجتمع الجاهلى، وبدأت معرفته بالكتابة أخذ فن القص يظهر بوضوح. ولم نصل إلى العصر الأموى والعباسى حتى كان هذا الفن سمة واضحة من سمات الأدب العربى. ثم ظهرت السيرة حين كانت الجماهير العربية فى حاجة إليها، وقد ارتفعت السيرة بأزمة الإنسان العربى من واقعه الهزيل إلى سماواتها، نقلت حسه، وأحلامه، وآماله وتراثه، وثقافته. ولقد عبر الإنسان العربى عن المواقف الإنسانية تعبيرا يجعل من فن السيرة الشعبية فنا من أهم الفنون الإنسانية فى تاريخ الآداب العالمية. ولقد أثبت فن القص العربى، وفن السيرة، أن النظرة الشمولية الكلية لدى العرب فى السمة العامة لهذه الفنون، وأولئك الذين يتحدثون عن عجز العرب عن رؤية الكل والوقوف عند الجزء لم ينظروا إلى الأدب العربى نظرة كلية، فهم قد وقفوا عند دراسة الشعر الغنائى العربى وعدوه الفن الوحيد الذى أنتجته العقلية العربية الفنانة، ومن هنا بدأوا يطلقون الأحكام، ويتغافلون عن الفنون العربية الأخرى، مما أدى إلى هذه النتائج.

والنظرة الجزئية التى تتضح من دراسة بعض قصائد الشعر الغنائى العربى ليست عيبا فيه؛ وإنما هى جزء من طبيعة ذلك الفن وتعميم القول من الشعر الغنائى إلى فنون

القول الأخرى يخرج القضية من حيز الدراسة العلمية. فإن اهم ما يطلب من الدارس هو أن يدقق فى أحكامه، وأن ينظر إلى الأمور نظرة كلية. قبل أن يلقى بها. وأما الحديث عن أن الدين الإسلامى وقف حائلا دون ظهور المسرح فهو تحامل فى التفكير. فالظروف لم تهيأ لظهوره فى العصور الإسلامية، وعندما هيئت الظروف الملائمة لظهوره ظهر فن المسرح، ولم نجد أي مفكر دينى يعترض عليه. أو يقف حائلا دونه، فقد كان رفاعة الطهطاوى رجل دين وهو مع ذلك يمتدح فن المسرح. وشجع جمال الدين الأفغانى يعقوب صنوع حين أنشأ مسرحه، وحضر له بعض عروضه، وكتب أحد رجال الأزهر مسرحية بعنوان ليلى ليقدمها يعقوب صنوع، ولم نجد محاولة واحدة من رجال الدين للهجوم على المسرح. وعندما انحرف رجال المسرح به تصدى لهم بعض رجال الدين ولم يكن تصديهم للمسرح الخليع يعنى هجومهم على المسرح كله، فنحن نرى أولى المحاولات التى نقدت المسرح. الخليع من الشيخ مصطفى الدرس أحد شيوخ دمياط سنة ١٩٠٢، تنقد الخلاعة فيه. وتنقد المسرح نفسه.

عندما استخدم المسرح فى فترة ما بين الحربين كأداة لتجار الجنس حرم شيخ الأزهر بمنشور أصدره سنة ١٩١٨ وقوف المرأة على خشبة المسرح وذلك للمواقف الخليعة

الدخيلة عليه. ولم يكن شيخ الأزهر وهو يصدر منشوره إلا معبرا عن مجموعة كبيرة من شبان مصر الجادين الذين تصدوا للمسرح الخليع.

والحديث عن موقف الدين الإسلامى من المسرح قبل ظهوره وفرض أحكام أنه لا يقبل التمثيل إنما هو تعسف فى الحكم، بل إن البحث فى هذا لا طائل منه، وأولئك الذين قارنوا موقف الدين من التصوير على أنه موقف الدين من المسرح ابتعدوا بالقضية بعدا كبيرا، وتغافلوا عن دراسة احتياجات المجتمع لفن من الفنون، فحتى قضية التصوير هذه مردودة، فإن النبى صلى الله عليه وسلم حين دخل مكة وحطم الأصنام، وجد صورة السيدة العذراء فيها فأمر بتركها، ولقد وجدت مجموعة كبيرة من التماثيل فى قصور الخلفاء الأمويين، وما زالت بعض الصور العربية فى قصر الحمراء بالأندلس، وكذلك استخدام خلفاء العثمانيين للتصوير ما زالت آثاره باقية. إن الحديث عن التصوير فى الإسلام يحتاج لبحث جاد من المختصين به، وإن النتائج المترتبة عليه لا أشك فى أنها ستكون على درجة كبيرة من القيمة.

والحقيقة أن الإسلام لم يقف أمام فن من الفنون احتاج إليه المجتمع، ولقد رأينا بعضا من غلاة رجال الدين يسقطون الشعر كفن غير مرغوب فيه دون أن يكون لرأيهم تأثير على

الغالبية العظمى من علماء الإسلام وذلك، لم يمنع رأيهم من أن يبقى فن الشعر الغنائى قويا عبر العصور.

ولقد استخدمت السيرة عوالم خرافية بطريقة مغالى فيها، ومع هذا عاش فن السيرة، ولم نجد أى رجل من رجال الدين يتصدى له بالرفض.

وكذلك حين ظهر فن المسرح لم نجد رجلاً من رجال الدين يحاول أن يرفض المسرح باسم الدين.

وما زلنا نقرر أن الفن حاجة وحين تظهر الحاجة لفن فإنه يوجد، ولقد ظهرت الحاجة لفن المسرح فى العصر الحديث، فوجد.

ولقد حاولت أن استقصى جميع الظروف المحيطة بالمجتمع العربى لأرى إن كانت الحاجة إلى فن المسرح قد ظهرت أم لا، وأثناء استقصائى لم أجد فى أى عصر من عصور المجتمع العربى أن الحاجة للمسرح قد ظهرت إلا فى العصر الحديث. لذا كان ظهوره نتيجة طبيعية لاحتياجات المجتمع، ولقد تم ذلك عن طريق النمو الذاتى والانتقال المستجاب له من جمهور الأمة العربية.

المحتويات